El libro de STANLEY KUBRICK

COLECCIÓN GRANDES DIRECTORES

BILL KROHN

CAHIERS DU CINEMA

Telefónica

EL PAÍS

Stanley **Kubrick**

Bill Krohn

Stanley
Kubrick

Traducción:
Natalia Ruiz Martínez
(*Cahiers du cinéma. España*)

CAHIERS DU CINEMA

EL PAÍS

Portada:

Mayor T. J. "King" Kong (Slim Pickens) en *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú.*

Página 2:

Stanley Kubrick en el rodaje de *Eyes Wide Shut* (1999).

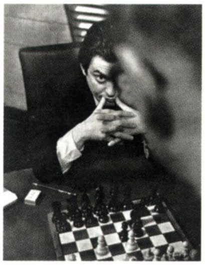
Cahiers du cinéma ediciones
Presidente: Anne Chaussebourg
Director delegado: François Maillot
Dirección de la colección: Claudine Paquot, con la colaboración de Franck Henry
Diseño de portada: TM Limited (AGI TM France sas)
Diseño de interior interior: Paul-Raymond Cohen y Clémentine Hède
Secretaría de la edición: Alexia Renard, con la colaboración de Virginie Bouilhac
Corrección: Thérèse Rabiller
Producción: Claude Morin, con la colaboración de Carolina Lucibello
© Cahiers du cinéma, Collection Grands Cinéastes, 2007
9, passage de la Boule-Blanche – 75012 París
www.cahiersducinema.com

© 2007 de la presente edición Prisa Innova S.L.
www.prisainnova.com
Quedan reservados todos los derechos para los legítimos titulares.
El contenido íntegro de esta obra está protegido por la vigente Ley de Propiedad Intelectual. Se autoriza únicamente para su uso en el ámbito doméstico.Queda prohibida cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública, transformación, alquiler, y puesta a disposición del publico de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puedes ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sgts. del vigente Código Penal).

ISBN: 978-84-9815-9554
Edición particular para **EL PAÍS**

Índice

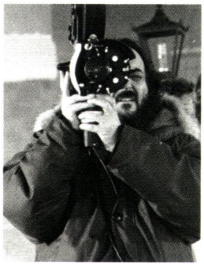
7
Kubrick y su tiempo



11
De la fotografía al cine
Fear and Desire, El beso del asesino

23
De Hollywood a Londres
Atraco perfecto,
Senderos de gloria,
Espartaco, Lolita

41
Kubrick Superstar
¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú,
2001, una odisea del espacio,
La naranja mecánica



63
El tiempo de los enigmas
Barry Lyndon, El resplandor,
La chaqueta metálica, Eyes Wide Shut

88
Biografía

90
Filmografía

94
Bibliografía
DVD

Kubrick y su tiempo

El cine de Stanley Kubrick acompañó mi época. Si recuerdo la fecha de la boda de mi hermana es porque me fui sigilosamente de la cena después del brindis, con el esmoquin, para ir a ver *Lolita* (1962), consciente de que vestido así no me preguntarían mi edad en la taquilla. Cogí un tren de New Haven a Nueva York para ver *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (1963); al volver, me uní a la organización antinuclear del campus durante una semana. Cuando se estrenó *La naranja mecánica* (1971) vivía en Nueva York. Mientras mis amigos y yo hacíamos cola para entrar a ver la película, Katharine Hepburn salió disparada del pase anterior, con la cara tan encendida que ya no se distinguían sus manchas rojizas.

Aunque pueda parecer exagerado, diré que estas películas de Kubrick, sobre todo *2001, una odisea del espacio* (1968), enviaron ondas de choque por todo el mundo. Pero, después de *La naranja mecánica*, Kubrick se retiró de la escena pública e ir a ver sus nuevas películas dejó de ser una acción colectiva, o incluso necesaria; me hicieron falta años para decidirme a ver *Barry Lyndon* (1975) y para cuando vi *Eyes Wide Shut* (1999), pasaban la película en una mísera sala de Los Angeles en la que el proyeccionista apagó el proyector y corrió las cortinas durante los créditos finales.

Si Kubrick aún hubiera estado vivo, ese proyeccionista habría tenido noticias suyas. "Ciertos explotadores del Medio Oeste se habrían sobresalto, escribe John Baxter en su biografía, al escuchar al teléfono una voz átona del Bronx que les anunciaba: 'Aquí Stanley Kubrick. El proyector número dos no está bien. Un ingeniero se pasará está tarde. Hasta entonces no lo utilice'". Incluso cuando se eclipsó, el profeta cinematográfico de mi generación nunca se fue del todo. Situándole en su época, este pequeño libro quiere mostrar que, a día de hoy, él está más presente que nunca.

Página de la izquierda: Sue Lyon interpreta *Lolita.*

De la fotografía al cine

Fear and Desire, El beso del asesino

El Bronx

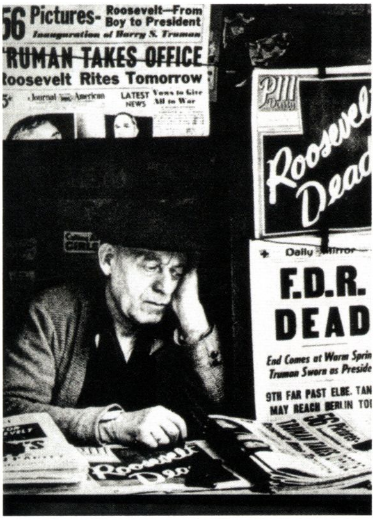
Stanley Kubrick nace el 26 de junio (bajo el signo de Cáncer) de 1928 –entreguerras– de hijos de inmigrantes austriacos, y crece en una zona del Bronx que atraía como un imán a los judíos de clase media de Nueva York. A los doce años aprende a jugar al ajedrez con su padre, un médico homeópata, que le regala su primera cámara de fotos por su decimotercero cumpleaños.

De todas las hadas reunidas en torno a su cuna –la sensibilidad de los Cáncer, dos grandes guerras y la Shoah, América y Europa, el judaísmo, la fotografía, el ajedrez–, bien podría decirse que la principal era la del ajedrez. Como muchos otros grandes cineastas, Kubrick era un excéntrico, como a menudo también lo son los maestros del ajedrez. Los que quieran elucidar el misterio Kubrick deberían leer el retrato que Vladimir Nabokov, del que Kubrick adaptó en 1962 su libro más famoso, *Lolita*, hizo de un gran maestro en *La defensa*.

El ajedrez es una representación abstracta de la guerra, el tema principal de las películas de Kubrick, que retrospectivamente puede considerarse abarcaron los principales conflictos en los que Estados Unidos estuvo implicado durante el siglo XX: la II Guerra Mundial en *Fear and Desire* (1953), que también alude a la Guerra de Corea, contemporánea a su realización; la I Guerra Mundial en *Senderos de gloria* (1957); la guerra fría en *¿Teléfono rojo?*; la guerra de Vietnam en *La chaqueta metálica* (1987); así como una imprevista incursión en una revuelta de esclavos de la antigua Roma en *Espartaco* (1960), un proyecto inacabado en torno a Napoleón y una película, *Barry Lyndon*, cuya primera parte se desarrolla con el telón de fondo de la guerra de los Siete Años.

Páginas anteriores:
Jack Nicholson en el bar del hotel Overlook en *El resplandor.*

Página de la izquierda:
Stanley Kubrick juega al ajedrez durante el rodaje de *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú.*



Arriba:

Un quiosco de Nueva York, el día de la muerte de Roosevelt: primeros pasos de un maestro de la imagen.

Página de la derecha:

Combate del peso medio Walter Cartier, fotografiado por Kubrick para su reportaje "Prizefighter", del que sacará su primer cortometraje.

De *Look Magazine* a *Fear and Desire*

Siendo la timidez uno de los dones que le otorgara el signo de Cáncer, Kubrick descubre con la fotografía un medio para soslayarla. Se convierte en el fotógrafo de la revista de su instituto, *Taft*, donde hace amigos que más tarde serán sus colaboradores. Con diecisiete años vende su primera foto a *Look*, el retrato "cándido" de un viejo vendedor de periódicos con aire abatido junto a uno de los diarios que anunciaban la muerte de Franklin D. Roosevelt, y la revista le contrata como fotógrafo en prácticas.

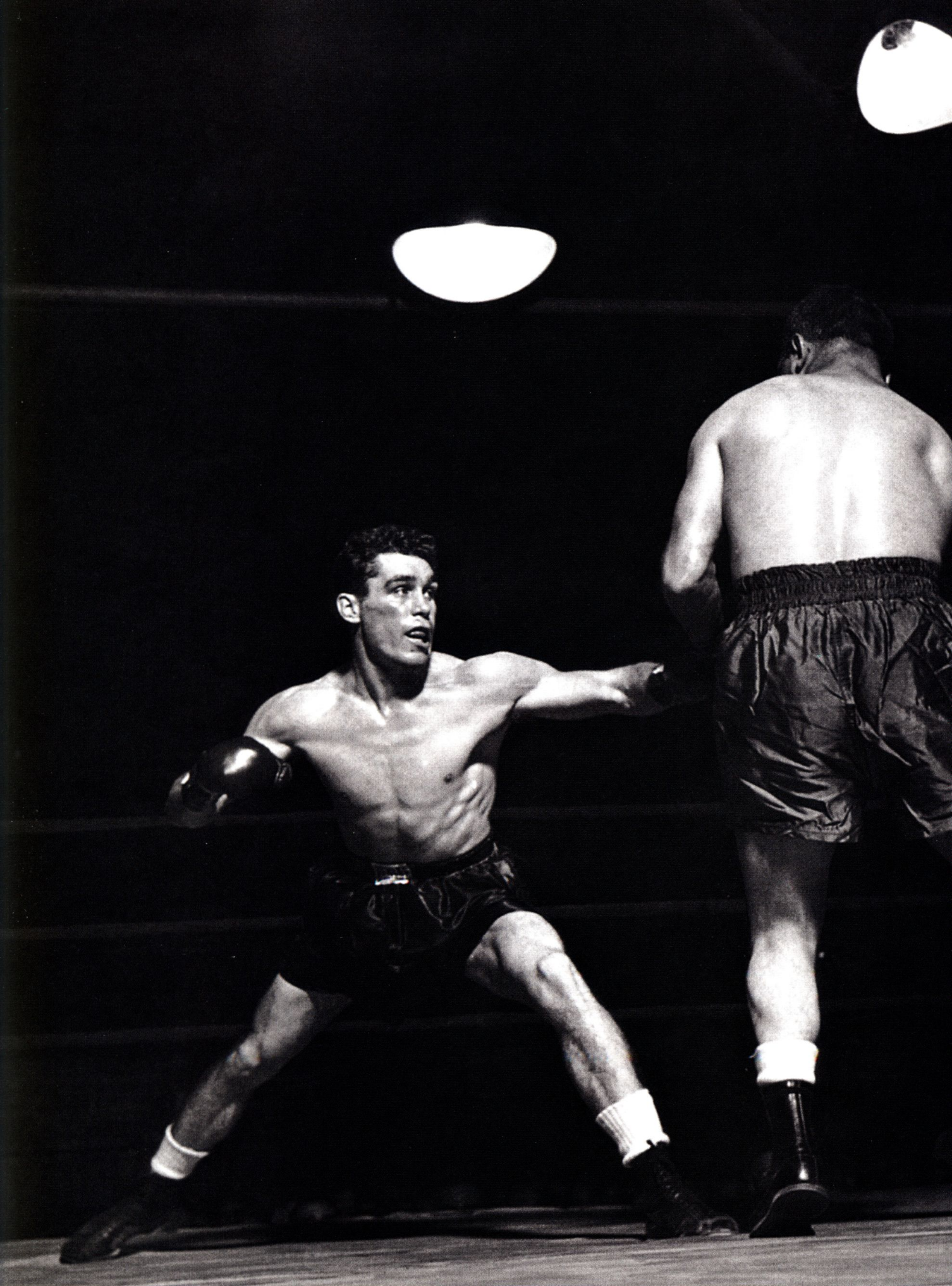
Kubrick pasa cinco años en *Look*, periodo durante el cual se casa con su novia de instituto, Toba Metz, y se instala en un pequeño apartamento en Greenwich Village. Será en esta época cuando, ya cinéfilo, se ponga a devorar películas extranjeras.

En 1949, con Alex Singer, un colega de la revista del instituto, realiza un documental de nueve minutos a partir de "Prizefighter", un *dossier* de fotos que había dedicado a un boxeador de peso medio llamado Walter Cartier. *Day of the Fight* (1951) se vendió a la RKO, que encargó a Kubrick un segundo cortometraje sobre un predicador itinerante que se trasladaba en un pequeño avión (*Flying Padre*, 1951). Para entonces, ya había dejado su trabajo para concentrarse en la realización de películas.

La ley *antitrust* que obligó a los estudios de Hollywood a deshacerse de sus salas[1] hizo posible la realización y explotación de películas fuera del sistema de estudios. Kubrick fue uno de los pioneros. Con su amigo de *Taft*, Howard Sackler, escribe una película ambiciosa: la historia de cuatro soldados atrapados detrás de las líneas enemigas, en una guerra que se parece mucho a la II Guerra Mundial. Financiada por los padres de Kubrick y por un tío rico, *Fear and Desire* (1953) se realizó en escenarios naturales, con actores desconocidos, en las montañas de San Gabriel, en California. Kubrick, que rodaba con una cámara que había aprendido a cargar en el momento de alquilarla, constituía prácticamente todo el equipo.

Después Kubrick consiguió convencer a Joseph Burstyn, pionero de las salas de arte y ensayo, para distribuir la película (que se pone en un programa doble con *El bruto* [1952] de Buñuel); una primicia para Burstyn, cuya mayor

1. En 1948, el gobierno norteamericano les impuso a los cinco grandes estudios propietarios de cadenas de distribución que vendieran sus salas. Si los cines de arte y ensayo existían en Estados Unidos desde 1925, la supresión del monopolio de los grandes estudios sobre la distribución abrió las puertas al cine independiente.



El primer largometraje de Kubrick, *Fear and Desire* (Virginia Leith y Paul Mazursky).

hazaña hasta entonces era haber ganado un proceso contra la Liga católica de las buenas maneras a propósito de la película de Roberto Rossellini, *Il miracolo* (1948).

Fear and Desire contiene abundantes homenajes estilísticos a directores de arte y ensayo como Kurosawa, Welles, Ophuls, Buñuel, Eisenstein, De Santis (con *Arroz amargo* [Riso amaro, 1949]), pero ya Kubrick amalgama ideas venidas de Europa con un género hollywoodiense (aquí la película de guerra), como lo harán Scorsese y Coppola[2] a partir de lo años setenta.

Años más tarde, Kubrick retiró *Fear and Desire* de la circulación[3], al considerarla más bien un estorbo. Pero no siempre fue ésa su opinión. En 1952, le escribía a Burstyn: "La estructura: alegórica. La concepción: poética. El drama del "hombre" perdido en un mundo hostil –desprovisto de toda fundación material o espiritual...". La carta después ponía en paralelo el cine y la poesía, seguidamente la poesía y la alegoría ambigua; lo que no es una mala descripción del tipo de películas que Kubrick aspiraba a realizar.

---

[2] Coppola: *El Padrino* (The Godfather, 1972), *Apocalypse Now* (Apocalypse Now, 1979), *Corazonada* (One From the Heart, 1982); Scorsese: *Taxi Driver* (Taxi Driver, 1976), *New York, New York* (New York, New York, 1977), *Toro salvaje* (Raging Bull, 1980).

[3] De *Fear and Desire* sólo pueden encontrarse malas copias de vídeo piratas. La única copia en 35 mm se conserva en Nueva York en la Eastman House.

En *Fear and Desire*, la autoridad del teniente, jefe racionalista del pelotón, enseguida es minada por el tono pretencioso de su discurso y, más tarde, por factores exteriores. Al final de la película, uno de los soldados ha perdido la razón, otro la vida, mientras que los dos supervivientes se encuentran despojados de todo afecto después de haber encontrado versiones de ellos mismos con más edad – véase el astronauta Dave Bowman al final de *2001* – y haberlas matado.

Fear and Desire queda sobreentendida por esta metáfora que, para Gilles Deleuze, define todo el cine de Kubrick: un cerebro en disfuncionamiento[4]. El "cerebro" que se estropea es a veces un individuo, a veces un grupo comprometido en una empresa colectiva –guerra, empleo de armas nucleares de disuasión, exploración espacial – y que fracasa accidentalmente, o por error, o a causa de un miembro del grupo que, al volverse loco, hace descarrilar la empresa.

Y aunque Deleuze probablemente no hubiera visto *Fear and Desire*, sus observaciones sobre Kubrick bien se pueden aplicar a esta película en la que los cuatro hombres del pelotón, nos dice, "no habitan otra región que la del espíritu".

Fear and Desire (Virginia Leith y Steve Coit).

---

[4] Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Minuit, París, 1985 (Edición española: *La imagen-tiempo: estudios sobre cine II*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1987).

Trilogía sobre el boxeo: *El beso del asesino*

El siguiente proyecto de Kubrick, una película de cine negro escrita con Howard Sackler, se rueda en Nueva York con un presupuesto sensiblemente más importante que el anterior. Kubrick describe *El beso del asesino* (1955) para el *New York Times* como "una historia contemporánea, trágica, que se apoya más sobre los efectos visuales que sobre los diálogos". Aunque finalmente optara por un final no trágico, la United Artists compró la película sin mucho entusiasmo y también así la distribuyó. *El beso del asesino* tuvo buenas críticas, por su puesta en escena y por un "*flash-back* en un *flash-back*", ilustrado, de manera poco convencional, con un *ballet* que ejecuta la segunda esposa de Kubrick, la bailarina Ruth Sobotka.

El beso del asesino cierra una trilogía en la que Kubrick trata el mismo asunto, el boxeo, en tanto que fotógrafo, realizador de documentales y después realizador de ficciones. En su documental *Stanley Kubrick: A Life in Pictures* (2001), Jan Harlan[5] recoge una hermosa obser-

Jamie Smith e Irene Kane en

El beso del asesino.

---

[5] Jan Harlan, cuñado de Kubrick, produjo todas las películas que siguieron a *Senderos de gloria*. Su documental sobre Kubrick está editado en DVD en España por Warner Home Video, como parte de su "Stanley Kubrick Collection", con el título *Stanley Kubrick. Una vida en imágenes*.

vación del cineasta Alex Cox: "Al hacer aparecer en el decorado de una tienda de discos de *La naranja mecánica*, la portada del disco de la banda sonora de *2001*, Kubrick indicaba que a partir de *2001* ya sólo estaría influido por sí mismo".

Cox describe un método creativo que Kubrick empleó desde el principio de su carrera y que tiene tal importancia en su obra que podría considerarse su principio generador: la repetición. Si las repeticiones de una película a otra son típicas del trabajo de los autores de cine, la abundancia que de ellas presenta la obra de Kubrick le confiere una sensación de densidad, de sistema cerrado.

La manera en que un *dossier* de fotos engendró el documental *Day of Fight* ilustra esta alquimia. Este primer cortometraje de Kubrick transforma el reportaje fotográfico, que va acompañado de comentarios concisos y neutros, en una crítica a ese deporte. Los primeros planos muestran a un forofo comprando su entrada. ¿Qué quiere ver? Violencia, sangre. No piensa en los hombres que se pelean,

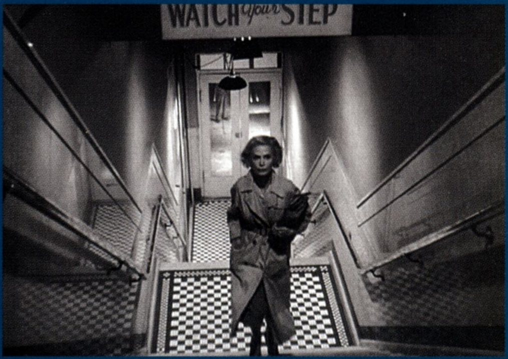
El beso del asesino: Jamie Smith en el cuadrilátero.

El beso del asesino

El boxeador Davy (Jamie Smith) ha organizado una cita en un club nocturno con Gloria (Irene Kane), a la que su patrón, Rapallo (Frank Silvera), debe dar el último cheque de su sueldo. El mánager de Davy, Albert (Jerry Jarret), se encuentra allí también para dar a Davy el cheque por su último combate. Después, la pareja cogerá el tren a Seattle.

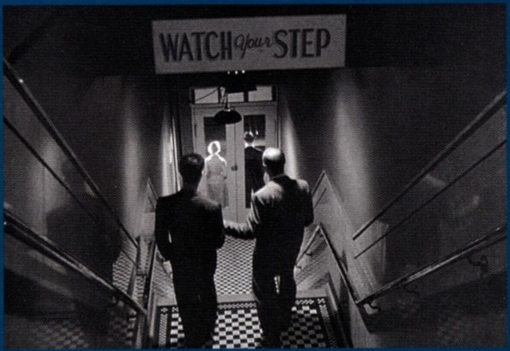
Pero dos borrachos se acercan a Davy y le quitan la bufanda, obligándole a seguirles. Rapallo amenaza a Gloria cuando ésta se presenta en su oficina. Ella sale de allí sin su sueldo y se va a esperar a Davy a la puerta del club. Albert llega y se sitúa al lado de ella. Nunca se han visto, pero los dos esperan a Davy, al que los secuaces de Rapallo han recibido orden de matar. El primer asesino le dice a Gloria que vuelva a la oficina donde le darán su sueldo con una prima. Cuando ella se va, los asesinos cogen a Albert y, tomándole por Davy, le matan en un sórdido callejón. Concentrarse únicamente en los acontecimientos a la entrada del club permite aplicar la metáfora del ajedrez en la secuencia, primero coge la reina de Davy, luego su torre. Más tarde, Kubrick dirá que el panel "*Watch your step*" ("Atención al escalón") ya estaba en el decorado, pero de hecho se puede imaginar que lo escogiera por el linóleo ajedrezado.

Hay dos secuaces, dos borrachos y dos hombres que esperan, a uno de los cuales confundirán con el otro – la primera de las numerosas víctimas sacrificables de la obra de Kubrick, que abusa de este género de intercambiabilidad entre los personajes. El parecido del boxeador con su mánager en el primer cortometraje de Kubrick, *Day of the Fight*, se propaga como un virus en el cuerpo de su primer largometraje, *El beso del asesino.*

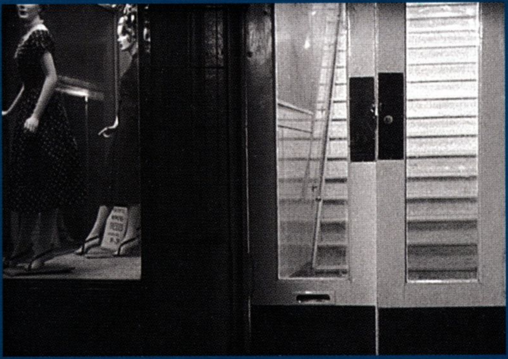


GRAND UNION

PICTURES


WATCH your STEP

WATCH your STEP



nos dice el narrador, ni en la razón por la que lo hacen: el dinero. El boxeo es un trabajo; y no muy bien pagado.

El documental muestra sobre todo los momentos que preceden al combate, cuando el boxeador contempla largo rato el reflejo de su rostro en el espejo, como si le dijera adiós. Justo antes, le vemos recibiendo la comunión "por si algo no fuera bien esta noche". Se muestra el combate en toda su brutalidad, desde el punto de vista de los espectadores que sentados en el patio de butacas reclaman sangre a gritos. Walter Cartier es blanco, su adversario es negro. Estamos ya en la escuela de gladiadores de Peter Ustinov en *Espartaco*.

En el reportaje fotográfico, Cartier va acompañado de Vincent, su hermano gemelo y mánager. Este extraño detalle tiene más importancia en el cortometraje, como el apartamento que comparten, antes del combate, que se convierte en un refugio, un escondite, al abrigo de las calles vacías y vagamente siniestras de la ciudad.

La extrañeza persistente del parecido de los hermanos Cartier es el espejo de su uniformidad genérica: cuando les descubrimos, están en la misma cama y, más tarde, sabremos que esa noche Vincent sentirá cada golpe que encaje Walter como si existiera un lazo telepático entre ambos. Kubrick pinta ya el cuadro del grupo profesional exclusivamente masculino, un tema que hereda de Hollywood, pero al que confiere un carácter casi inquietante[6].

En *El beso del asesino* volvemos a encontrar la situación de espera que ya estaba en *Day of the Fight*, así como algunas ideas visuales, como el cartel pegado a una farola que, de manera profética, en otro plano reaparece en el suelo bajo unos pies que caminan bajo la lluvia. Mientras que Davy, el héroe, se prepara para el combate que va a perder, se mira en el espejo y apoya su nariz, como *para ver*, tal y como lo había hecho Walter Cartier. Después, Kubrick le muestra mirando a través de una pecera, un plano que le deforma y hace que parezca un luchador magullado.

La imagen también subraya que Davy, al contrario que Cartier, no tiene más compañía en su estudio que la de un pez rojo. Su soledad le llevará a tener una relación con la mujer que vive al otro lado del patio, Gloria, una pequeña bailarina que se parece a Grace Kelly; *La ventana indiscreta* (Rear Window) de Hitchcock se había estrenado el año anterior, 1954. Antes de perder el combate, él la espía mientras se desviste.

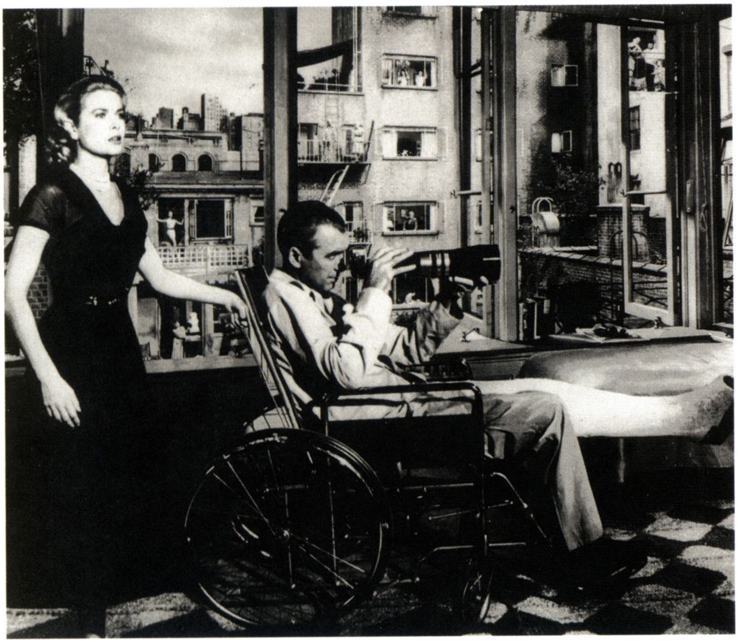
---

[6] Un grupo exclusivamente masculino es moneda corriente en las películas de guerra o de acción. Es sinónimo del director Howard Hawks: *Sólo los ángeles tienen alas* (Only Angels Have Wings, 1939), *Río Bravo* (Rio Bravo, 1959), *¡Hatari!* (Hatari!, 1962).

La repetición de la escenografía de *La ventana indiscreta* en *El beso del asesino* refleja otra forma de repetición con la que la obra de Kubrick toma forma y crece: la influencia de otros cineastas, sobre todo Welles, Ophuls, Hitchcock y Buñuel. Kubrick crea su primera secuencia en plano fijo en *El beso del asesino*, tomando como coartada el apartamento de Davy, después el de Gloria; vemos los ojos de Davy, mirando desde detrás de las cortinas a la policía que registra su apartamento enfrente, en un único plano fijo, como en los pequeños dramas del patio de *La ventana indiscreta*.

Cuando este tipo de plano se convierta en un rasgo estilístico, la mirada estará fuera de campo, su posición de exterioridad será subrayada por el rechazo del realizador a filmar en campo-contracampo, y el encuadre tomará su inspiración del teatro y de la pintura. Como Orson Welles, Kubrick transformó los modelos clásicos para producir un nuevo género de cine en el que el plano secuencia no está al servicio del realismo.

El beso del asesino. Desde la ventana, Davy espía a Gloria que vive al otro lado del patio.
Desde el apartamento de Gloria, podemos ver bien el apartamento de Davy.



La ventana indiscreta de Alfred Hitchcock: el mismo dispositivo que el de Kubrick para *El beso del asesino.*

De Hollywood a Londres

Atraco perfecto, Senderos de gloria, Espartaco, Lolita

Atraco perfecto o el Maestro de ceremonias

La siguiente etapa de la carrera de Kubrick toma forma cuando encuentra, gracias a Alex Singer, un joven productor al que se asocia: James B. Harris. *Atraco perfecto* (1956) está basada en una novela de Lionel White, *Clean Break*[1], que adaptó Jim Thompson, un genio de la *pulp fiction*[2]. *El beso del asesino* la había financiado un amigo de la familia, *Atraco perfecto* la produjo la United Artists, después de que los asociados se pusieran de acuerdo en una estrella en su declinar, Sterling Hayden.

Atraco perfecto cuenta la historia de un robo concebido como un golpe maestro por un criminal profesional, pero que acaba muy mal. Kubrick y Thompson siguen la novela de cerca, a excepción del elemento que provoca la autodestrucción de esta maquinación. En el libro, George es la causa de todos los problemas; George, el patético personaje del cajero del hipódromo encarnado por Elisha Cook Jr., que desvela el plan a la intrigante de su mujer.

En la película, aunque se sirven de George para eliminar a la mayor parte de la banda, Kubrick y Thompson añaden dos representantes del azar: un amistoso guarda negro, que trata de venderle al tirador un "amuleto de buena suerte", y una mujer rica e idiota cuyo perrito provoca una serie de accidentes, con el resultado de que acaben volando los billetes robados propulsados por las hélices de un avión y dejando al protagonista en manos de los policías que vigilan el aeropuerto.

Kubrick se complacía en repetir cuánto le gustaba Max Ophuls[3], y esta predilección le ayudó a dar forma a un arquetipo narrativo, que aquí alcanza plenamente su expresión por primera vez. En efecto, en dos de las últimas películas de

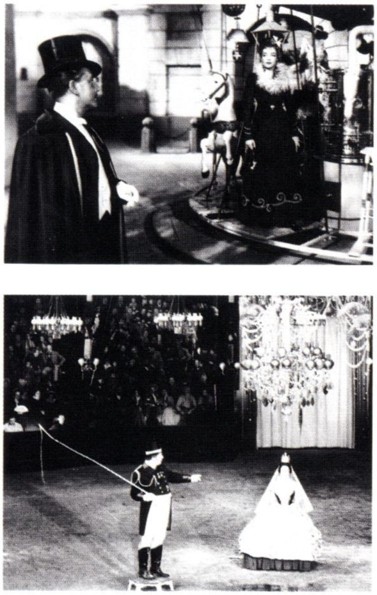
---

[1] Otras novelas del especialista de la novela negra Lionel White se llevarán a la pantalla, entre ellas *Pierrot el loco* (Pierrot le Fou, 1965) de Jean-Luc Godard. Aparece en los agradecimientos que figuran en los créditos de *Reservoir Dogs* (Reservoir Dogs, 1991) de Quentin Tarantino, cuya estructura no lineal se inspira en la de *Atraco perfecto*.

[2] El trabajo de Jim Thompson, autor de tétricas novelas *pulp*, entiéndase "literatura de estación", lo han adaptado al cine, entre otros, Burt Kennedy (*The Killer Inside Me*, 1976), Bertrand Tavernier (*Coup de torchon*, 1981), Stephen Frears (*Los timadores* [The Grifters], 1990) y James Foley (*After Dark, My Sweet*, 1991). Recientemente se ha encontrado un guión original escrito por Kubrick y Harris titulado *Maniac and Large*, que se llevará a la pantalla próximamente.

[3] El director alemán Max Ophuls (1902-1957) debutó en el cine mudo después de haber trabajado como actor y productor de teatro en Viena. Abandonó Alemania tras la llegada de Hitler al poder y estuvo trabajando en Francia; más tarde estuvo siete años en Hollywood. Sus últimas películas las rodó en Francia. Las mejores son *Amoríos* (Liebelei, 1933), *La mujer de todos* (La Signora di tutti, 1934), *La Tendre Ennemie* (1936), *Carta de una desconocida*

Página de la izquierda:
Vince Edwards y Marie Windsor en *Atraco perfecto.*



El "maestro de ceremonias" según Max Ophuls: Anton Walbrook (y Simone Signoret) en *La Ronde*; Peter Ustinov (y Martine Carol) en *Lola Montes*.

Ophuls encontramos un personaje que parece encarnar la figura del director: Anton Walbrook, el "maestro de ceremonias" en *La Ronde* (1950) y Peter Ustinov, M. Loyal en *Lola Montes* (1955).

William Karl Guérin[4], especialista en Ophuls, explica que hay que desconfiar del "maestro de ceremonias". Es un Mefistófeles cuyo mayor placer es reducir a los otros actores a la función de elementos en el seno de la estructura narrativa, "ilustra una siniestra concepción del hombre", una concepción que a menudo se ha atribuido a Kubrick. De hecho, a Ophuls no le gustaba el "maestro de ceremonias", tampoco a Kubrick, como muestra el tratamiento dado a Johnny Clay en *Atraco perfecto*.

Johnny, ex-convicto que ha pasado cuatro años en una celda preparando un atraco "perfecto" en un hipódromo, es el espíritu gracias al cual encajan todas las piezas de este complejo plan: todos los personajes de la película. Serán los factores exteriores los que le derroten, como si el propio cosmos rechazara sus pretensiones de omnisciencia, aunque su derrota también se deba a sus propias debilidades. Por ejemplo, trata de abrir el *bungalow* alquilado donde han depositado el dinero y después se da cuenta de que se trata del *bungalow* vecino, idéntico, y dice: "Lo siento, me he equivocado". Y será su insistencia por salir a la hora en punto, cuando la compañía aérea no le deja que lleve el bolso lleno de dinero con él, lo que termine por destruirle.

Sterling Hayden en *Atraco perfecto*.

(Letter From an Unknown Woman, 1948), *Caught* (1949), *Almas desnudas* (The Reckless Moment, 1949), *La Ronde* (1950), *Le Plaisir* (1952), película antológica, *Madame de...* (Madame de..., 1953) y *Lola Montes* (*Lola Montés*, 1955). Kubrick compartía con los cineastas de la *Nouvelle Vague* una admiración sin límites por la elegancia de la puesta en escena de Ophuls, caracterizada por movimientos de cámara muy elaborados y lujosos decorados.

[4] William Karl Guérin, *Max Ophuls*, Cahiers du cinéma, 1998.

Stanley Kubrick con Vince Edwards y Marie Windsor en el rodaje de *Atraco perfecto*.

En la banda de sonido, el narrador de la película es el representante de Johnny, que parece enunciar sus pensamientos en tercera persona; una voz en *off* anónima que Kubrick parodia con sutilidad. Una cosa está clara, la voz resulta *demasiado* obsesiva al permitirse una precisión insignificante sobre el tiempo, como en esta declaración a propósito de Marvin, viejo amigo alcohólico de Johnny, con la que se inicia la película: "Exactamente a las 15 horas 45, aquel sábado por la tarde, Marvin Unger estaba solo entre la multitud...". ¡Y encima se equivoca! Más tarde, en la película, anuncia: "Eran exactamente las siete de la mañana cuando [Johnny] llegó al aeropuerto", en flagrante contradicción con la declaración precedente, según la cual: "Aquella mañana, a las siete, Johnny empezaba el día que quizá sería el último de su vida". La voz parece haber olvidado una escena que se desarrolla entre el momento en que Johnny se levanta y va al aeropuerto, una escena añadida por Kubrick y Thompson en la que Marvin le hace a Johnny una declaración de amor torpemente disfrazada; hay, pues, un notable lapsus del narrador, que podríamos resumir parafraseando a Tartufo: “Esconda esa escena que no sabría ver”.

Ironía de la suerte, durante el atraco, el elemento irracional del que la voz parece no haberse dado cuenta –el amor de Marvin por Johnny– salvará a este último. Pero la irracionalidad de Marvin, como el amor sin esperanza de la mujer de George por un gánster joven y guapo, termina por destruir a Johnny al conducir el relato hacia una resolución catastrófica.

Senderos de gloria: del estilo considerado como una partida de ajedrez

La siguiente película Harris-Kubrick no podría haberse realizado sin Kirk Douglas[5]. *Senderos de gloria*, rodada en Alemania, está basada en una novela antibelicista de Humphrey Cobb, *Paths of Glory*, que Kubrick leyó de adolescente al encontrarla en la sala de espera de la consulta de su padre. El productor-estrella se esperaba que la película “no diera un céntimo”, pero creía que la historia de tres soldados franceses ejecutados por haber sido designados como chivos expiatorios después de un error cometido por el alto mando, merecía ser contada. Y para sobornar a las fans de Douglas, éste aparece con el torso desnudo en la primera escena.

Como *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* y *La chaqueta metálica*, *Senderos de gloria* trata de un ejército perturbado por un acontecimiento aberrante: un general da a sus hombres la orden de atacar una colina inconquistable. Prohibida en Francia porque se consideró difamatoria respecto al ejército, la película tuvo que rodarse en Munich y tampoco pudo estrenarse en Bélgica – donde algunos grupos de veteranos la hicieron retirar de las salas –, tampoco en España, ni en Suiza ni en Israel, ligados a Francia por acuerdos de censura recíprocos.

Kubrick le confesó a Michel Ciment[6] que prefería las adaptaciones a los guiones originales a causa de la fuerte impresión que deja la primera lectura de un libro. “Esta primera impresión es lo más precioso que tenemos, el punto de comparación de que disponemos a medida que avanza el trabajo”. Esto podría explicar lo que incomoda a algunos admiradores de *Senderos de gloria*: la ingenuidad

[5] Kirk Douglas fue un productor arriesgado, conocido por haber tratado sin miramientos a directores consagrados como, por ejemplo, a Robert Aldrich (*El último atardecer* [The Last Sunset], 1961) y a Anthony Mann, al que echó del rodaje de *Espartaco* al cabo de dos semanas. Sus convicciones le empujaron a luchar para producir películas de contenido social y a infringir las reglas impuestas por el maccarthysmo y su “lista negra”, dejando que el nombre del guionista Dalton Trumbo apareciera en los créditos de *Espartaco*.

[6] Michel Ciment, *Stanley Kubrick*, nueva edición, Calmann-Lévy, 2004 (Edición española: *Kubrick*, Akal, Madrid, 2000).

Kirk Douglas
en *Senderos de gloria.*

sin artificio de una película que es un “grito del corazón” contra la injusticia. Si lo que Kubrick decía era verdad, la película es una transposición fiel de la impresión que le dejara el libro en su primera lectura, cuando tenía catorce años.

Senderos de gloria es una historia dolorosa, que el realizador quiso modificar, como había hecho con *El beso del asesino* al darle un *happy end*. Douglas se negó a que metiera una escena en que una ejecución se suspendía en el último minuto, pero Kubrick encontró otra manera de terminar con una nota de esperanza. Añadió una escena en la que los camaradas de los soldados muertos se emocionan hasta las lágrimas cuando una joven prisionera alemana canta en su lengua natal. Se trata de Christiane Harlan, a la que conoció en el rodaje y que se convertiría en su tercera esposa. Con ella y su primera hija, fundará una familia y tendrá dos hijas más. Pero este *happy end* queda alterado por el estilo de la película.

Aunque ciertos elementos, tales como los planos secuencia fijos utilizados en *Atraco perfecto*, remiten directamente a Welles, Kubrick le explicaba a Alexander Walker que había encontrado la inspiración para su estilo visual en Max Ophuls. He aquí la famosa cita: "Me gustaba mucho, muchísimo, el trabajo de Max Ophuls. Adoraba sus movimientos de cámara extravagantes que parecían prolongarse hasta el infinito a través de decorados laberínticos... Creo que nunca se ha apreciado bastante a Ophuls por películas como *Le Plaisir*, *Madame de...* y *La Ronde*[7]".

Kirk Douglas
en *Senderos de gloria*.

La influencia de Ophuls, de la que tan orgullosamente daba cuenta, nunca inhibió a Kubrick. Cuando las cuerdas de Nelson Riddle sollozan a su alrededor, James Mason ejecuta una prestación *à la* Ophuls, tan impecable en *Lolita* como en *Almas desnudas*; por su parte, la nave espacial de *2001, una odisea del espacio* baila al ritmo del *Danubio azul* mientras que la cámara, identificada con Alex, salta a través de la ventana en *La naranja mecánica*, como lo hace en la tentativa de suicidio de la modelo al final de *Le Plaisir*.

No obstante, por más que Kubrick dedicara el primer día de rodaje de *Senderos de gloria* a Ophuls, que acababa de morir, la imagen de los dignatarios bailando un vals, que recuerda a numerosas escenas de Ophuls, es un *travelling* lateral que también refleja cómo Kubrick cita a Kubrick, puesto que nos remite a los *travellings* laterales sobre los clientes y las chicas del club de *El beso del asesino*.

En *Cahiers du cinéma*, Jean-Luc Godard describió precisamente sus movimientos de cámara como frías copias del estilo de Ophuls[8]. En Kubrick, los movimientos de cámara más frecuentes son el *travelling* lateral, que evoca el movimiento del ojo recorriendo una página, y simples *travellings* hacia delante o hacia atrás, hechos con *zoom* en *Barry Lyndon*. Los *travellings* sinuosos de Ophuls se descomponen aquí para producir abstracciones geométricas.

Los planos de las trincheras en *Senderos de gloria*, *travelling* hacia atrás sobre un oficial que avanza, o hacia delante para mostrar desde su punto de vista a los hombres, agazapados en fila a cada lado de la trinchera, sugieren otra forma geométrica, ya que Kubrick los filma con un gran angular, al estilo de Orson Welles[9]. Debido a la ligera deformación causada por este objetivo, nuestro ojo los percibe como los arcos de un gran círculo. Este gran círculo se hace eco del pequeño círculo descrito por la cámara al seguir, a través de un grandioso despacho, al general Mireau y a su superior, cuando este último le anuncia que si él no da la orden del ataque suicida, algún otro lo hará.

---

[7] Alexander Walker, "Interview with Stanley Kubrick", *Eye Magazine*, agosto 1968, citado en John Baxter, *Stanley Kubrick*, Seuil, 1999 (Edición española: *Stanley Kubrick. Biografía*, T&B Editores, Madrid, 2005).

[8] *Cahiers du cinéma*, n.º 150-151, "Spécial cinéma américain", diciembre 1963-enero 1964.

Esos círculos, abstracciones geométricas de la idea que tenía Ophuls de la "ronda de la vida", simbolizan aquí el sistema cerrado de la autoridad militar del que incluso el noble coronel Dax (Kirk Douglas) se convierte en cómplice, puesto que no tiene otra alternativa. En efecto, el argumento que alivia la conciencia del ambicioso Mireau es el mismo que empuja a Dax a conducir el ataque. Los movimientos circulares señalan que Dax se deja coger en la trampa "jugando su juego" cuando, en el último plano, se echa a andar con un paso vivo, al ritmo de un tambor en *off*, preparándose para reunir a su desmoralizado escuadrón durante la batalla.

Más que los ocasionales planos de actores dispuestos sobre enlosados en blanco y negro, como en la escena del proceso en *Senderos de gloria*, las diferentes maneras en que Kubrick utiliza estos movimientos, película tras película, recuerdan al ajedrez donde algunos movimientos esquemáticos generan una infinidad de maniobras. Y la recurrencia a estas formas geométricas de una película a otra refuerza la impresión de que sea una obra enteramente construida sobre la repetición.

Kubrick en Hollywood: *Espartaco*

Senderos de gloria reveló a Kubrick. El éxito de la película tuvo una doble consecuencia. Se pasó meses desarrollando *El rostro impenetrable*, con Marlon Brando, y cuando se hizo evidente que Brando quería dirigirla él mismo[10], Kirk Douglas le invitó a dirigir una película de la que es productor y actor y de la que ya ha despedido al primer realizador, Anthony Mann. La película cuenta la historia de una revuelta de gladiadores en la antigua Roma.

Contratado durante un fin de semana, Kubrick llega al plató el lunes siguiente y toma las riendas. *Espartaco* tendrá la mayor recaudación del año 1960. Rodada en estudio, con

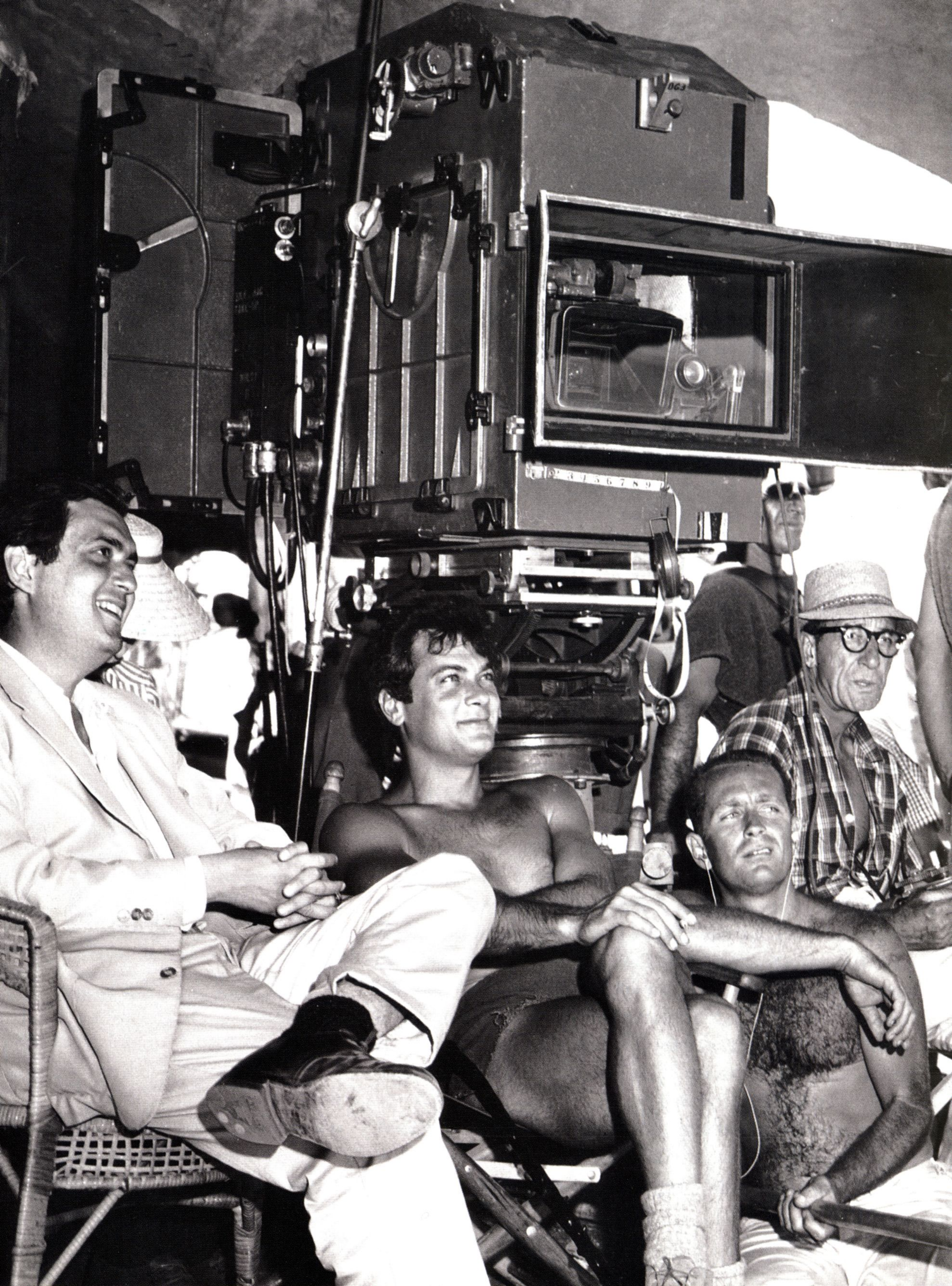
Páginas siguientes:

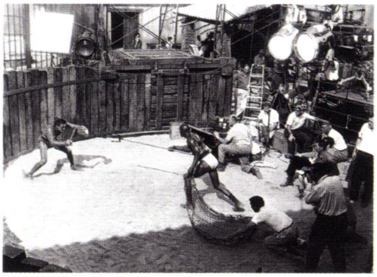
Stanley Kubrick con Tony Curtis y Kirk Douglas en el rodaje de *Espartaco*.

---

[9] La utilización que hizo Welles de objetivos de 24 mm y 28 mm en *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1941) permitía una visión más amplia de escenas así como una mayor profundidad de campo, todo ello creando distorsiones que hicieron que los objetivos gran angular fueran rebautizados como *"fish-eye"* ("ojo de pez").

[10] Al ver *El rostro impenetrable* (One-Eyed Jacks, 1961), *western* atípico que cuenta una historia de venganza, puede lamentarse que Brando dirigiera sólo una película. A Kubrick, que se implicó mucho en el desarrollo del guión, se le debería considerar como un colaborador al que omitieron citar, aunque ese guión fuera considerablemente modificado durante el largo periodo de producción.


DG3



Rodaje de *Espartaco.*

ese lado plano de las películas de la Universal de la época, *Espartaco* es una historia subversiva revestida con los artificios del final de la edad de oro de Hollywood... salvo por algunos aspectos.

Por ejemplo, la costumbre de Kubrick de rodar las escenas en un único plano fijo, ligeramente alejado. Irritado por este procedimiento tras ver un primer montaje, el guionista Dalton Trumbo[11], como si fuera el portavoz de su antiguo jefe Louis B. Mayer, escribió en un informe para Kirk Douglas: "Me entristece constatar que hayamos rodado esa escena... casi como si se tratara de un plano definitivo en lugar de optar por observar los maravillosos detalles del campo-contracampo", dice del interludio durante el que un antiguo esclavo, interpretado por Tony Curtis, recita un poema a los rebeldes. "¿Por qué no nos hemos desplazado de rostro en rostro en esta escena, durante la lectura del poema, para *ir conociendo* a los esclavos?". Aunque finalmente Douglas hizo rodar a Kubrick escenas insípidas de la vida en el campamento de los esclavos libres para que sirvieran de planos de corte en la escena, ningún campo-contracampo se añadió finalmente.

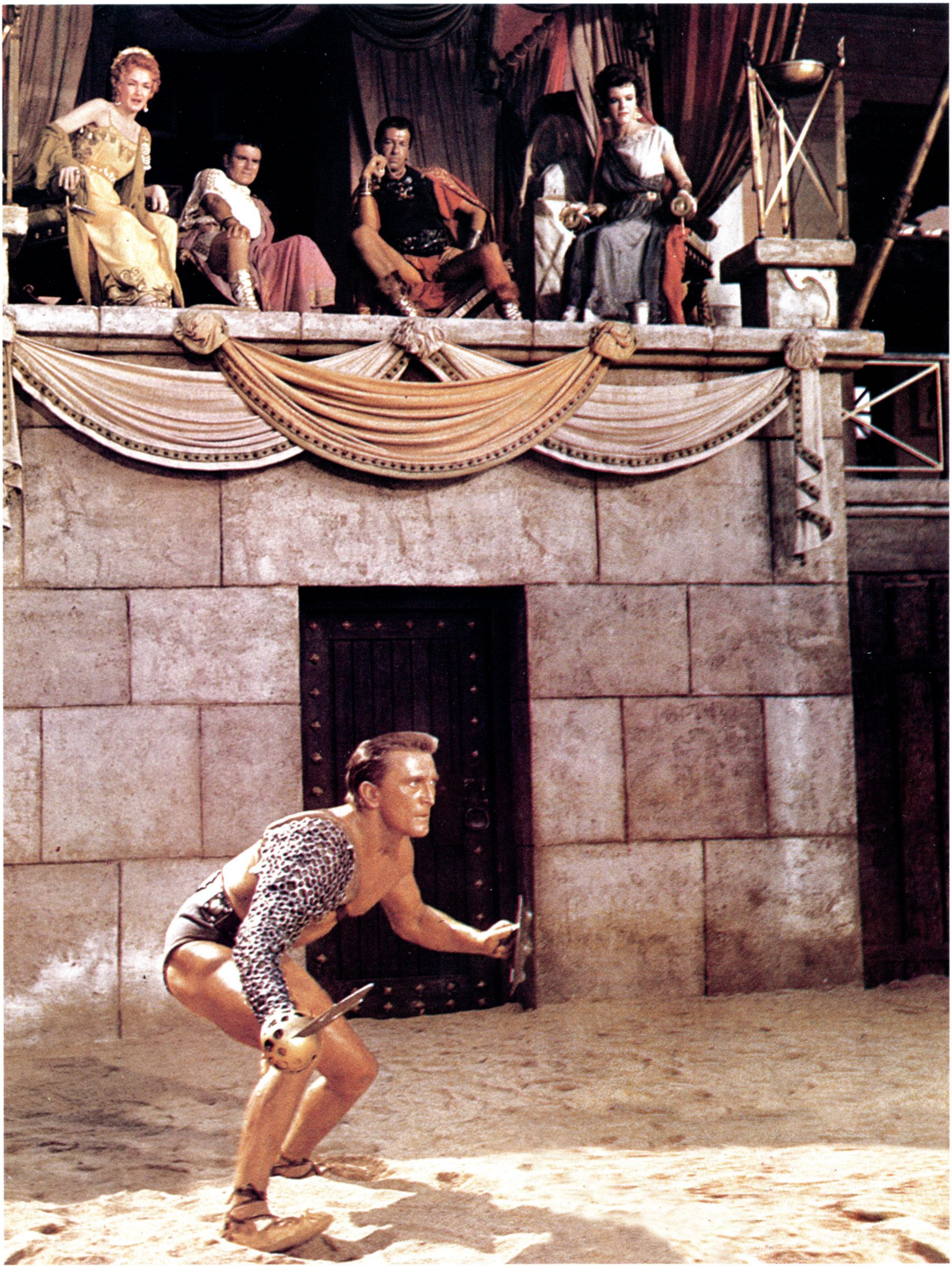
El ejercicio de invención mediante repeticiones prosigue en la obra de Kubrick. Reescrita por Kubrick y Peter Ustinov, la escena en la que dos gladiadores, interpretados por Kirk Douglas y Woody Strode, luchan a muerte bajo la mirada de los romanos que discuten de política y no prestan ninguna atención al sangriento espectáculo, repite la escena en la que el jefe de Gloria la seduce mientras miran en la televisión a Davy dejándose derribar en el cuadrilátero en *El beso del asesino*.

Espartaco se vuelve así parte integrante de la obra de Kubrick, adquiriendo el poder de suscitar planos y escenas en las películas siguientes. En *La naranja mecánica*, por ejemplo, la escena en que Alex es incapaz de violar a una rubia incendiaria que se le ofrece, con el pecho desnudo, ante un palco de científicos está sacada del libro (situación que alegremente se invierte al final de la película), pero remite igualmente a aquella en la que Espartaco, en su celda, se niega a hacer el amor con la esclava que le han ofrecido porque sabe que su propietario y su entrenador les observan.

Página de la derecha:
Kirk Douglas en *Espartaco.*

---

[11] Dalton Trumbo (1905-1976) era un guionista muy bien pagado, bajo contrato de la MGM hasta 1947, fecha en la que se le situó entre los *Hollywood Ten*, los "diez de Hollywood", y fue a prisión por haberse negado a testificar ante la denominada Comisión de actividades antiamericanas en el inicio de la caza de brujas contra los comunistas.



Declaraciones del cineasta

Las palabras y las películas, por Stanley Kubrick

Creo que para hacer una película, el libro ideal no es una novela de acción sino por el contrario una novela que trate principalmente de la vida interior de los personajes. Le daría al guionista un listado preciso con los que piensa o siente cada personaje en cada momento de la historia. Y a partir de ahí, él podría inventar la acción, en correlación objetiva con la psicología del libro y podría dramatizar con precisión de manera implícita – *off the nose*, es decir de manera "oblicua" – sin que los actores tuvieran que expresar literalmente sus sentimientos...

La gente me pregunta cómo es posible hacer una película a partir de *Lolita* cuando la calidad del libro reside en la prosa de Nabokov. No quedarse más que con la prosa de una espléndida novela simplemente es confundirse sobre lo que es un libro excelente.

Uno de los elementos que constituye una obra excelente es sin duda la calidad de la creación literaria. Pero esa calidad es el resultado de la calidad de la obsesión del autor por su argumento, con un tema, un concepto y una visión de la vida así como con una comprensión de los personajes.

El estilo es lo que un artista utiliza para fascinar al lector, la manera en que le comunica sus sentimientos, sus emociones y sus pensamientos. Eso es lo que ha de ser dramatizado y no el estilo.

El guión debe encontrar su propio estilo, como si agarrara el contenido. Y al hacer eso podrá subrayar otra cara escondida de la construcción de la novela. Puede ser tan bueno como la novela, o no; a veces, en cierto modo, puede ser mucho mejor...

En conclusión, podríamos preguntarnos si la realización no es otra cosa que la continuidad de la escritura. Creo que eso es precisamente lo que la realización debería ser... Cuando el realizador no es el autor, pienso que su deber es respetar al cien por cien el sentido dado por el autor y no sacrificar nada en nombre de un momento crucial o de los efectos especiales.

Parece una idea bastante evidente y, sin embargo, ¿cuántas películas u obras teatrales hemos visto que nos ofrecían una experiencia excitante y sorprendente pero de la que, una vez terminada, no quedaba nada? Y en general esto se debe a una estimulación artificial de los sentidos por la técnica que no tiene en cuenta la concepción artística de la obra. En esto podemos ver lo peor que tiene el culto al director.

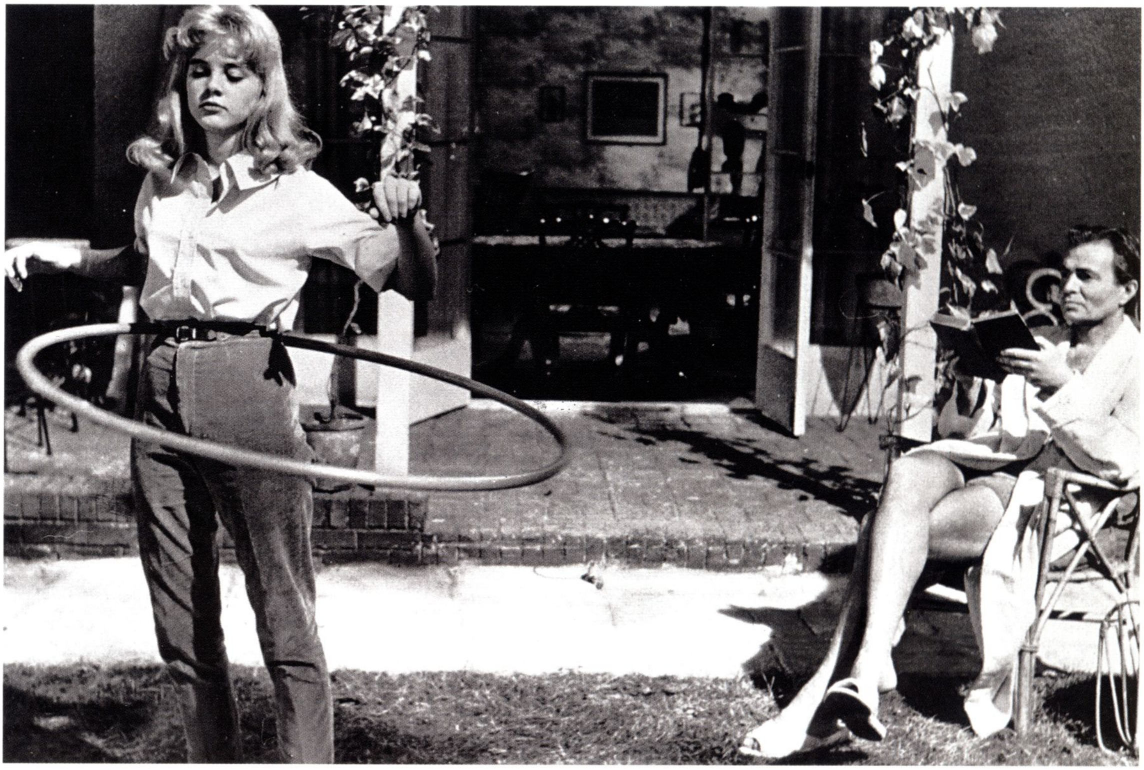
Por otra parte, no quiero crear una sensación de rigidez.

Cuando se hace una película lo más emocionante es tomar parte en el proceso que permite que un trabajo crezca a través de una colaboración vital entre el guión, el realizador y los actores.

Toda obra de arte realizada dentro de las reglas induce a una ida y vuelta permanente entre su concepción y su ejecución, puesto que su intención original se ve constantemente modificada a medida que el artista intenta realizarla objetivamente. En pintura eso se produce entre el artista y su lienzo; en el cine, eso pasa entre la gente.

Este artículo se publicó en la revista británica de cine *Sight & Sound*, vol. 30, 1960-1961.

James Mason y Sue Lyon en *Lolita*.



Sue Lyon y James Mason en *Lolita.*

Lolita y el exilio en Inglaterra

Mientras Kubrick se debatía con su monumental *Espartaco*, él y Harris compraron los derechos de *Lolita*. Este *best seller* escandaloso de Vladimir Nabokov[12] cuenta la historia de un profesor europeo, Humbert Humbert, que se casa con una viuda para poder poseer a Lolita, su hija de doce años, a la que terminará por perder en beneficio de un perverso aún más astuto que él. Contrataron a Nabokov para que escribiera el guión, pero Kubrick lo reescribió completamente, dejando sólo algunos fragmentos de la contribución del autor. Para interpretar a Lolita, la distribuidora encontró a Sue Lyon, una talentosa chica de catorce años y con un cuerpo lo bastante maduro para evitar a la producción cualquier sanción penal.

La película la produjo una compañía inglesa con la ayuda del gobierno británico y, para insistir en la identidad inglesa del proyecto, Kubrick contrató a un segundo actor inglés, Peter Sellers, que daría la respuesta al elegido para el papel de Humbert, James Mason. *Lolita* se rodó en Inglaterra, donde Kubrick y su familia decidieron instalarse y en el futuro allí se rodarían todas sus películas. Si nos atenemos a su miedo a volar (incluso si tenía licencia de piloto), Kubrick habría optado por un exilio voluntario. Pero en esta época aún fue capaz de atravesar el Atlántico y ocuparse él mismo de dirigir el rodaje de la odisea en coche de Humbert y Lolita a través de los Estados Unidos; el tipo de trabajo que después, cuando dejara de coger el avión definitivamente, sería delegado a una segunda unidad.

---

[12] Los primeros trabajos literarios de Vladimir Nabokov estaban redactados en ruso. Exiliado de su tierra natal, se instaló en Estados Unidos y llegó a ser uno de los grandes autores en lengua inglesa del siglo XX. Su trabajo se caracteriza por una elaborada imaginería, por los juegos de palabras y por tener partes en que juega al escondite con el lector. Se hizo famoso con la aparición de *Lolita*, que en principio fue publicada por un editor pornográfico de París, Maurice Girodias, antes de convertirse en un *best seller* internacional.

Hay que destacar que un artista tan original eligiera, después de realizar sus dos primeros largometrajes, no rodar más que adaptaciones; otra forma de repetición que juega un importante papel en la obra de Kubrick. Esta aproximación se parece a la de Luis Buñuel, cineasta al que admiraba y cuyas adaptaciones de libros tales como *Nazarín* (1958), *Diario de una camarera* (Le Journal d'une femme de chambre, 1963) y *Tristana* (1969) revelan una veta de pensamiento anarquista[13].

El cine de Kubrick tiene un punto en común con el de Buñuel: no hace falta ser licenciado en semiótica para comprender la crítica de la América de los años cincuenta en *Lolita*. Y es sabido que Buñuel adoraba *La naranja mecánica*.

"Pero, ¿cómo han conseguido estrenar una película como *Lolita*?". Esta pregunta se planteaba en los anuncios de la película, definiendo la orientación que desde entonces tomaron los críticos, que eligieron la censura como centro de todo debate. Claro está, Kubrick no muestra a Humbert acostándose con Lolita, pero no hay ninguna duda de que eso sucede. Al igual que en ciertas películas mexicanas de Buñuel, como *Susana* (1950), la sexualidad es una presencia difusa de la que el espectador no puede escapar.

Al retratar las costumbres americanas, sobre todo de la adolescencia, como si se vieran desde la luna, y al alternar secuencias sentimentales y secuencia cómicas, Kubrick permanece fiel al sentido, en los planos social y sexual, de la historia de Nabokov. Y ahora que la indignación de los puritanos ante el pecho de Sue Lyon se ha calmado, nos encontramos con que *Lolita* no ha envejecido. Un acto de imaginación cinematográfica, comparable al que nos ofrece la novela, nos ha dado a "Hum" y a "Lo" para la eternidad, milagrosamente vivos. El final, que repite los primeros planos de la película, permite entrever otra forma de repetición que se convertirá en una obsesión para Kubrick durante sus últimos años: la infinidad de tomas de cada plano que exigía en una película como lo prueba un film como *El resplandor*. *Lolita* parece que empieza y termina con el mismo plano de Humbert entrando en el desorden de la casa de Quilty, pero son tomas diferentes.

---

[13] El más grande de los directores surrealistas, el español Luis Buñuel, vivió exiliado en México, donde también hizo películas entre 1947 y 1965. Alternó películas subversivas con otras, más ambiciosas en el plano artístico, como *Los olvidados* (1950), crónica de la delincuencia juvenil que Kubrick citará en la escena de la muerte de Elisha Cook en *Atraco perfecto*. Un doble cartel en Times Square anunció la proyección de *Fear and Desire* en la misma sala que *El bruto* (1952) de Buñuel. Las últimas películas de Buñuel, abiertamente surrealistas, las realizó casi todas en Francia.

En la primera, Quilty está en la parte de atrás, dormido en un sillón, escondido bajo un trapo y una botella en equilibrio sobre la cabeza. Pero cuando la película cierra el círculo, después de un *flash-back* de cuatro años, para mostrar de nuevo la entrada de Humbert, no está la botella – y quizá no está Quilty bajo el trapo – como si "Humbert hubiera entrado en una pesadilla paralela, en la que su sed de venganza bien podría ser que nunca fuera saciada", escribe Richard Corliss[14].

De hecho, la botella sobre la cabeza de Quilty está en el plano, pero únicamente al principio; cuando la cámara termina su trayectoria, ha desaparecido. ¿Se ha caído accidentalmente durante el *travelling*? ¿Alguien se ha deslizado y la ha retirado? ¿El director? La "leyenda Internet" informa de que puede verse a Kubrick, durante el fundido encadenado del exterior hacia el interior de la casa de Quilty al principio de la película, saltando fuera de campo en el momento en que entra Humbert.

Este acto de desaparición simbólica podría ser una manera de exorcizar la influencia de Welles, más que evidente en las películas en blanco y negro de Kubrick en el plano de la construcción narrativa y de la estilística visual: objetivos de gran angular, profundidad de campo, fotografía contrastada, planos secuencia. Kubrick preferirá como padre artístico a Ophuls antes que a Welles, que aparece ante su cámara en la mayor parte de sus películas, mientras que Ophuls, que empezó también como actor de teatro, nunca se aventuró a salir. Por el contrario, sus elegantes movimientos de cámara revelan la presencia de un maestro invisible, cuya ausencia en la pantalla nunca fue compensada, salvo por una aparición a la manera de Hitchcock[15].

Realmente, en la película que mayor referencia hace a Ophuls, *El cuarto mandamiento* (The Magnificent Ambersons, 1942), Welles está ausente de la imagen pero su voz está presente en la banda de sonido. Del mismo modo, Kubrick aparecerá ocasionalmente en sus películas: la voz de la radio en *El resplandor*, la que se oye en un *walkie-talkie* en *La chaqueta*

---

[14] Richard Corliss, *Lolita*, British Film Institute, 1994.

[15] Alfred Hitchcock hacía breves apariciones en sus películas.

metálica. Al final de su carrera Kubrick aparece en persona en el club nocturno de *Eyes Wide Shut*, sentado en una mesa detrás de Tom Cruise y Todd Field.

En su estudio de despedida dedicado a Kubrick, Jean-Claude Biette dice de la desaparición del director que es el fundamento de su cine: "Durante toda su vida o casi, Kubrick inventó y realizó películas de las que se excluía a sí mismo... Alturas de las que Welles –su modelo– no deja de descender... Kubrick subió sin cesar y creó esos mundos obtusos y demasiado grandes, que dioses embrutecidos y gesticulantes recorren en todos los sentidos"[16]. Sin embargo, a Kubrick le quedaba por hacer una película antes de que la sombra de Orson Welles desapareciera –al menos en apariencia– de su cine.

James Mason, Sue Lyon y Shelley Winters: el amante, la hija y la madre, el trío diabólico de *Lolita.*

---

[16] Jean-Claude Biette, "La barbe de Kubrick", *Trafic*, n.° 32, invierno 1999. Aunque adscrito a una tradición de escepticismo en relación a Kubrick, este artículo describe con brío el lugar que ocupa su última película en su vida y su obra.

Kubrick *Superstar*

¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú, 2001, una odisea del espacio, La naranja mecánica

¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú: un Apocalipsis en forma de farsa

Mientras *Lolita* tenía un gran éxito, Harris y Kubrick compraron una novela que trataba del holocausto nuclear que la crisis de los misiles cubanos había estado a punto de desencadenar. *Two Hours to Doom* es un *thriller* muy serio sobre el fondo de la guerra fría, escrito por Peter George, de nombre literario Peter Bryant, antiguo oficial de la Royal Air Force.

Antes de que despegara la producción, Kubrick y Harris pusieron fin a su asociación para que Harris pudiera empezar su carrera de director[1] y, en el mismo momento, la compañía Seven-Arts[2] abandonó *Two Hours to Doom*. Ésta fue reemplazada por la Columbia Pictures, que insistió en que Peter Sellers interpretara varios papeles en la película, lo que ya había hecho en la sátira de Jack Arnold sobre la guerra fría, *Un golpe de gracia* (The Mouse That Roared, 1959), en la que aparece un artefacto infernal al que se designa bajo el nombre de Q-Bomb. Para cuando Kubrick anunció en el *New York Times* que se le había dado el papel a Peter Sellers, ya había reclamado los servicios de Terry Southern[3], un maestro de la *black comedy*, comedia "negra" o satírica, al que Sellers admiraba, para reescribir el guión, desde entonces titulado: *Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*.

No obstante, Kubrick se mantuvo fiel a la novela que adaptaba, sin imitar su estilo. "La dramatización debe encontrar su propio estilo, y esto es lo que sucederá si realmente se aprehende el contenido. Este proceder permitirá que aparezca otro aspecto de la estructura inherente a la novela"[4]. Cuando ya estaba bastante avanzada la preparación de lo que iba a ser un *thriller* realista, se dio cuenta de que la estructura del libro –tres acciones paralelas que se

Página de la izquierda:

Kubrick en el rodaje de

2001, una odisea del espacio.

---

[1] A día de hoy, James B. Harris ha realizado cinco películas, de las que destacan *Estado de alarma* (The Bedford Incident, 1965), la preferida de Howard Hughes, que trata del riesgo de guerra nuclear, y *Cop, con la ley o sin ella* (Cop, 1988), basada en la novela de James Ellroy, *Sangre en la luna*, que sigue siendo la mejor adaptación cinematográfica de una obra de Ellroy.

[2] Seven-Arts era una compañía británica formada por Allied Artists y el personal de los estudios independientes británicos de Woodfall y Bryanston.

[3] Sobre todo se recuerda a Terry Southern como autor de *Candy*, novela salaz que cuenta, en versión femenina, la historia de *Cándido*, publicada en primer lugar por el editor pornográfico de *Lolita*. *Candy* y *The Magic Christian*, historia de un multimillonario farsante, se adaptaron al cine con pobres resultados.

[4] *Sight and Sound*, vol. 30, 1960-1961.

Peter Sellers

La interpretación de los actores llevada al extremo es muy importante en la estética siempre en evolución de Kubrick y en ella jugó un papel determinante el encuentro con Peter Sellers. No por lo que respecta a la técnica: Kubrick tenía fama de rodar muchas tomas y Sellers era el tipo de actor de improvisación cuyas primeras tomas requerían varias cámaras. Pero la intuición de Kubrick, según la cual las tripas de un personaje pueden revelarse en un plató, fue confirmada en su colaboración en *Lolita* y en *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú*. Sellers también da a Kubrick la primera ocasión de mostrar su sentido del humor al público, más británico que americano. *Lolita*, en el guión de Kubrick, era divertida, pero fue la secuencia de apertura en que Humbert mata a Clare Quilty – una línea en el guión – la que lleva la película a la cima del *Goon Show*, el programa de radio de Spike Milligan, Harry Seacomb y Peter Sellers que dio a conocer a este último.

Intentando evitar la muerte, Quilty revisa todo su repertorio de acentos, como el Terminator polimorfo de *Terminator II, el juicio final* (Terminator II: The Judgement Day, 1991), que recuerda todas las identidades que ha tomado prestadas cuando se está desplomando.

Cuales fueran las intenciones que pudiera tener Kubrick de hacer de la novela de Peter George *Two Hours to Doom* una película seria, se esfumaron cuando aceptó la sugerencia de la Columbia de que Peter Sellers interpretara varios papeles: el capitán Mandrake, el presidente Merkin Muffley, el doctor Strangelove. Cuando *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* se convirtió en un gran éxito comercial, un periodista sugirió a Vladimir Nabokov que Sellers debería haber interpretado a Humbert Humbert. El creador de *Lolita* respondió: "Hubiera sido una idea magnífica".

Página anterior:

Rodaje de *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú.*

Peter Sellers en *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú.*

El general Buck Turgidson (George C. Scott).

Página de la derecha:

El mayor T. J. "King" Kong (Slim Pickens) en *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú.*

desarrollan en tres espacios sin comunicación entre ellos– permitía ante todo realizar una farsa, lo que resultaba aún más conveniente para vehicular el sentido del texto.

Al cabo de una serie de sesiones de reescritura con Southern –consumiendo marihuana en cantidades industriales– y cuando los decorados ya estaban en construcción, Quinlen se convierte en Jack D. Ripper, quien cree que el agua fluorada le ha dejado impotente, lo que, en la locura de la época, podía asimilarse a un complot comunista. Sin cambiar nada sus funciones en la intriga, a los personajes se les atribuyen nuevos nombres y nuevas personalidades inspiradas en las variaciones de la sexualidad humana. El general Steele, que quiere aniquilar a los rusos para evitar la respuesta, se convierte en Buck Turgidson, el macho idiota –*buck* designa en inglés a un animal macho, *turgid* significa inflado, y *son*, hijo, lo que da "el hijo del pene hinchado"– y el presidente liberal Merkin Muffley –*muff*, imbécil, lelo, *merk* y *muff*, argot angloamericano para vello púbico femenino– se convierte en un homosexual; broma libertina que apunta a la sólida complicidad entre la izquierda y la derecha norteamericanas sobre la cuestión de la guerra fría.

Como en el caso de *Lolita*, se puede hacer un paralelismo temático con Buñuel, a propósito de la connivencia entre sexo y política exterior, resumida por la célebre secuencia que muestra un bombardero abastecido en vuelo mientras se canta una canción de amor. *Los ambiciosos/La*

Páginas siguientes:

El presidente de los Estados Unidos (Peter Sellers) y el embajador ruso (Peter Bull) en *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú.*

F
NUCLEAR WARHE
HANDLE WITH CA
Hi THERE!

Fièvre monte à El Pao (1959) de Buñuel es el relato de una lucha de poder en una isla del Caribe en forma de ¡zapato de tacón femenino!

Kubrick le contó a Alexander Walker[5] que, paradójicamente, su decisión de convertir la película en una comedia había hecho que fuera más realista que películas como *La hora final*[6] y *Punto límite*[7] que, en su intento de ser "serias", excluían detalles triviales y comportamientos que habrían parecido incongruentes hasta la hilaridad en un contexto de fin del mundo inminente. Habría podido añadir que la locura del general Ripper era un móvil más creíble en 1962, el libro reflejaba una época revuelta en la que los misiles intercontinentales rusos habían sido probados con éxito y después habían sido desplegados, cambiando así el equilibrio de fuerzas.

Antes de la llegada de Terry Southern, Kubrick y Peter George habían escrito juntos un guión con vistas a realizar un *thriller* realista muy fiel a la novela y algunas secuencias –particularmente a bordo del B-52– parecen haber sido rodadas a partir del primer tratamiento. Como señala Michel Chion[8], "la profunda originalidad de *¿Teléfono rojo?...* [...] viene del contraste entre, de un lado, la bufonería de numerosos elementos [...] y, de otro, el rigor del guión".

¿Teléfono rojo?... es un meteoro. Kubrick fusionó el realismo del documental y la comedia grotesca para pintar a los miembros del *establishment* político-militar norteamericano como imbéciles y locos, llevando por primera vez a la pantalla el género de sátira que la revista *Mad* había popularizado. De golpe se convirtió, como cualquier estrella de *rock*, en un héroe de la generación de Vietnam, que cuatro años más tarde le haría obtener un enorme éxito con una experiencia aún más audaz.

La revolución *2001*

Esta vez, la escritura de la película, realizada en Inglaterra con el mayor secreto, tenía como objetivo afrontar la titánica tarea de inventar el futuro próximo y hacer que pareciese real. *2001, una odisea del espacio* (1968) está inspirada en un cuento de Arthur C. Clarke[9], colaborador de Kubrick, sobre un artefacto extraterrestre descubierto en la luna. Rodada para que se proyectara en Cinerama, la película carece de

Página de la derecha:

Stanley Kubrick en el rodaje de *2001, una odisea del espacio.*

---

[5] Alexander Walker, *Stanley Kubrick, Filmmaker*, W. W. Norton, 1997.

[6] *La hora final* (On the Beach, 1959) de Stanley Kramer, película gris repleta de estrellas, que trata de las consecuencias de una guerra nuclear, es el punto opuesto de *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú*. Fue un fiasco.

[7] *Punto límite* (Fail Safe, 1964), basada en el *best seller* de Eugene Burdick y Harvey Wheeler sobre una guerra nuclear accidental, plagiaba una idea de Peter George y su *Two Hours to Doom*: la única manera de evitar el Apocalipsis atómico después del bombardeo de una ciudad rusa era que el presidente estadounidense autorizara que la URSS aniquilase Atlantic City. Kubrick y George retiraron la idea de su guión para evitar ser copiados y después ganaron el proceso contra los responsables de la versión filmada, realizada por Sidney Lumet, cuya difusión sólo fue autorizada después del estreno de la película de Kubrick. Recientemente, George Clooney ha producido e interpretado un *remake* de *Punto límite* para televisión (dirigido por Stephen Frears en 2000, ha sido lanzado directamente en DVD en nuestro país como *Fail Safe. Sin retorno*).

[8] Michel Chion, *Stanley Kubrick, l'humain, ni plus, ni moins*, Cahiers du cinéma, 2006.

[9] Clarke, uno de los pioneros de la ciencia-ficción, es también un científico al que se le debe, entre otras cosas, la idea de los satélites de telecomunicación. Su trabajo se inspira en la imaginación visionaria de Olaf Stapledon y en la ciencia-ficción más realista de H. G. Wells.

El despertar de la humanidad y los antepasados simiescos del hombre.

héroe, pero describe la evolución de la especie humana, del simio al superhombre, guiada por una misteriosa inteligencia extraterrestre.

El público de los preestrenos encontró *2001* aburrida e incomprensible. Sin embargo, como en su conjunto la historia se parecía al viaje después de la muerte que se describe en el *Libro de los muertos tibetano*, del que Timothy Leary había dirigido una reimpresión para el uso de los consumidores de LSD, el público joven acogió con entusiasmo la película que la MGM presentaba como "el viaje absoluto". El éxito de *2001* marcó el inicio de una nueva orientación de Hollywood hacia un cine de efectos especiales cuyas únicas "estrellas" habrían de ser las que brillaran en los confines del espacio.

La obra de Kubrick se escinde en dos periodos, el antes

En el interior de la nave espacial Discovery.

David Bowman (Keir Dullea),
el superviviente de la misión a Júpiter.

y el después de *2001*. Además de la utilización del color – todavía discreta en esta película en la que predominan el negro del espacio y el blanco de las naves espaciales –, supone una línea de demarcación menos visible en la lucha de Kubrick por superar la influencia de Welles. Después de un primer periodo durante el cual cada imagen le designaba como su sucesor, nada de lo que Kubrick hiciera después de *2001* tendría algo que ver con Welles, porque a partir de ese momento Kubrick empezó a hacer películas que no tenían nada en común con ninguna película anterior, incluidas las suyas.

Ciudadano Kane (1941) y *2001, una odisea del espacio* son películas que hablan de la influencia. ¿Qué hizo de Charles Foster Kane el hombre que fue? Si logramos descubrir el sentido de sus últimas palabras, lo sabremos. ¿Qué ha hecho

Los cosmonautas de
2001, una odisea del espacio.

La Música

Gerald Fried, diplomado de la Juillard School of Music, fue contratado por Kubrick para escribir la música de su primer corto. Después compuso la música de sus cuatro primeros largometrajes. Hay un pasaje maravilloso en *Fear and Desire*, un tema de circo que ilustra la escena en que un soldado quiere entretener a un prisionero imitando de manera cómica a un general. También se debe a Fried el primer arreglo de un "estándar retorcido" en la obra de Kubrick, a saber, *La Marsellesa*, que se escucha en los créditos de *Senderos de gloria*. Más tarde, el compositor Laurie Johnson utilizará una versión orquestal de *When Johnny Comes Marching Home* en las escenas de los bombarderos B-52 de *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú*.

Se han escrito muchas cosas a propósito de la creación de la banda sonora clásica de *2001, una odisea del espacio*. La más verosímil es la siguiente: el cuñado de Kubrick, Jan Harlan, es un gran conocedor de la música clásica y cuando Kubrick necesitó una música provisional para montar algunas secuencias le pidió a Harlan que hiciera sugerencias. Harlan se acuerda en particular de una petición del cineasta: "Necesito una música que suba y baje a lo largo de la pieza antes de terminar en alto. Algo que sea corto, autónomo". *Así habló Zaratustra* de Richard Strauss cumplía a la perfección los requisitos del encargo. Cuando finalmente Kubrick optó por no utilizar la música compuesta para *2001* por Alex North, decidió dejar en su lugar las músicas "provisionales" que había estado utilizando durante el montaje. Las músicas de las tres siguientes películas de Kubrick utilizaron partituras clásicas reorquestadas. Ése fue el caso de Leonard Rosenman para *Barry Lyndon*. Para *La naranja mecánica*, Walter Carlos mezcló sus composiciones con variaciones en sintetizador de obras de Beethoven, Rossini y Purcell. Se reconoce el humor de un *connaisseur* en el uso de *La gazza ladra* de Rossini para las escapadas nocturnas de Alex.

El compositor Leonard Rosenman le contó a Vincent Lo Bruto, uno de los biógrafos de Kubrick, el espanto que le causó descubrir la manera en que Kubrick había utilizado sus arreglos de Haydn y Schubert en *Barry Lyndon*, le reprochaba haberlos "repetido constantemente" en la película, "como un bucle". Con todo, Rosenman recibió el Oscar a la mejor música adaptada de una partitura original. La versión "en bucle" de la *Sarabanda para cuerdas y percusión* de Haydn, que empieza cuando Lord Bullingdon reta a Barry en duelo en la taberna y termina muchos minutos después con este último herido en la pierna, sin duda ha servido de inspiración a Michael Mann, que también utiliza largos clímax musicales en las secuencias finales de sus películas.

La música más eficaz de la obra de Kubrick es la compuesta por Wendy (nacido Walter) Carlos para *El resplandor*. Con la sola y única referencia del libro de Stephen King, Carlos declaró que ella y su colaboradora Rachel Ellkind se sentían confundidas. Sin embargo, Kubrick utilizaría sus creaciones y fragmentos de Bartók, Penderecki y Ligeti para crear su propia mezcla. También le había hecho ver *Cabeza borradora* (Eraserhead, 1977) a sus colaboradores, sin duda para que se fijaran en los sutiles ambientes musicales creados por el *sound designer* de David Lynch, Alan Splet. Así añadía un último toque de angustia a una música-banda de sonido que al final se ajusta perfectamente a cada imagen de esta "película de horror por excelencia".

Kubrick fue uno de los primeros en utilizar la música pop de manera irónica. El hermano de su productor James B. Harris, Bob Harris, escribió para *Lolita* el *twist Lolita Yaya* y su letra chistosa, fragmento que se convirtió en el *leitmotiv* de la protagonista de la película. Del mismo modo, escuchamos *Try a Little Tenderness* y una melodía de la I Guerra Mundial, *We'll Meet Again*, al inicio y al final de *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú*. Músicas de baile de orquestas de los años veinte pueblan los pasillos del hotel Overlook en *El resplandor*. Y cuando al volver de la cárcel Alex va a ver a sus padres, el apasionado de Beethoven ha de escuchar los acordes poco acogedores de *I'm Going to Marry a Lighthouse Keeper* invadiendo los muros de su antigua casa...

La selección de fragmentos de época en *La chaqueta metálica* es muy notable: encontramos *country* como *Goodbye Sweetheart*, *Hello Vietnam*, o el delirio de los Trashmen *Surfin'Bird*. Se grabó una variación *rap* de los insultos de R. Lee Ermey, el oficial que instruye a los marines en la primera parte de la película, pero finalmente no se incluyó en la película. No obstante, el fragmento salió en disco y llegó al número dos de las listas de éxitos de Gran Bretaña en 1987. La hija de Kubrick, Vivian, grabó la música de *La chaqueta metálica* bajo el nombre de Abigail Mead, utilizando un sonido metálico y distorsionado durante la larga secuencia de la batida del francotirador en las ruinas.

Kubrick pidió a la violinista y compositora de vanguardia Jocelyn Pook que escribiera ciertas músicas para *Eyes Wide Shut*. En la banda de sonido de su última película también hay composiciones clásicas de Listz, Shostakovich y Ligeti. Para su tercera "colaboración", Kubrick eligió una pieza de piano que Ligeti había compuesto cuando aún vivía en Hungría bajo el régimen comunista. El compositor no esperaba oírla interpretada un día. Cuando escribió el motivo, que se resume en una sola nota repetida de manera regular e insistente sobre el teclado del piano, Ligeti había imaginado, como le confesó a Harlan, "que cada una de sus notas era como un golpe de puñal en el corazón de Stalin".

2001, una odisea del espacio, al son de *Así habló Zaratustra* de Richard Strauss.

Ciudadano Kane de Orson Welles, una de las películas de referencia de Kubrick.

del hombre lo que es? Id tras el monolito y lo sabréis. "Rosebud", los críticos no dejan de repetirlo, es la solución que no resuelve nada[10]. ¿Podríamos decir lo mismo del trineo negro y sin inscripción de Kubrick? ¿O se ha hecho caso omiso de las respuestas que aportan ambas películas porque provocan angustia, la angustia de la influencia? El origen de la palabra "influencia" es *influenza* [gripe], enfermedad que en otro tiempo se creía que procedía de las estrellas y los planetas cuyo alineamiento parece estar relacionado con la acción de los monolitos de *2001*.

Paradójicamente, *2001* es la película en la que Kubrick saca las conclusiones más radicales de su amor por Welles. No se parece a *Ciudadano Kane*, pero son los bloques de tiempo utilizados para contar la historia en *Kane* los que inspiraron su estructura. Al tomar la forma de la oda pindárica, o de cualquiera de sus imitaciones románticas, con sus inversiones repentinas entre las *stanze*, la película indica cuál su verdadero tema: el Tiempo, no el Espacio, en los intervalos que separan los tres bloques de tiempo cuya única relación entre sí es que cada uno posee su propio monolito, su propio "Rosebud".

En el interior de cada uno de los bloques, los movimientos de contracción imaginativa – vida cotidiana de los simios, aburrido viaje hacia la luna y Júpiter, vida entera representada en una habitación de hotel de estilo dieciochesco – son seguidos de movimientos de expansión eufórica en los que la película se libera de sus cadenas narrativas: el vals de las naves espaciales, la Puerta de las Estrellas, el nacimiento del Niño-Estrella. La muerte del "maestro de ceremonias" de *2001*, el ordenador HAL, da la señal para el último movimiento de la película en el que la historia se evapora en una serie de imágenes no figurativas que encuentran una coherencia narrativa al converger hacia el hotel en que los extraterrestres han instalado a Bowman después de su viaje a través de la Puerta de las Estrellas. Si Kubrick consigue superar la influencia de Welles, el gran narrador de historias, es radicalizando su identificación con Ophuls, cuya obra es anterior, y que lleva el cine narrativo hacia un cine de la pura forma, cercano a la música.

Enésima repetición, en la cultura humana, del antiguo mito del mortal hecho constelación a resultas de una gran hazaña, el Niño-Estrella se presenta como anterior a todos los mitos porque es la creación de los seres, presentes antes de la invención de la cultura e incluso antes de la invención del hombre.

---

[10] *Ciudadano Kane* cuenta la vida de un magnate de la prensa, relatada por un reportero que investiga cuál puede ser el significado de la última palabra que pronuncia antes de morir, "Rosebud". El último plano de la película revela que se trata de una palabra grabada en un trineo al que Kane quería por encima de todo, particularmente cuando era niño.

Etiquetada como "película visionaria" o "extática", *2001* es, sin embargo, una película extraña, construida sobre la inquietante repetición de los tres monolitos. El propio espacio, con las naves fantasmas y esqueléticas, es inquietante, como es inquietante la habitación de hotel de suelo resplandeciente al otro lado del universo.

Para Kubrick, lo Sublime no se puede diferenciar de lo Inquietante, especie de heredero del "miedo placentero" cultivado por el siglo XVIII y que reemplazó al Sublime natural – montañas, océanos, tempestades – en la literatura, casi en la época en que la novela gótica se hizo popular. Como Kafka, Kubrick sustituye con lo Inquietante los modos estéticos tradicionales y, como Kafka, es gnóstico por instinto.

Las películas de Kubrick dejan siempre una parte creciente al gnosticismo[11], llegando al punto culminante en *2001*, donde el universo aparece como un laberinto a través del cual el hombre, en la persona de Dave Bowman, debe encontrar el camino que le permitirá llegar a ser uno con el Dios que reside fuera de la creación material.

Pero, ¿cuántos asesinatos –empezando por el asesinato del simio– han tenido que cometerse para que nazca el Niño-Estrella? El retrato que Kubrick hace de la humanidad como producto final salido de manipulaciones operadas por una fuerza exterior inmensamente superior –no mucho más halagador que la idea según la cual el destino de un hombre podría estar determinado por la pérdida de un juguete– deja una extraña impresión una vez que se desvanecen los últimos acordes de *Así habló Zaratustra*.

La naranja mecánica, el apogeo de los *sixties*

El Stanley Kubrick de los años sesenta culminó con la adaptación de la novela de Anthony Burgess, *La naranja mecánica* (1972), que cuenta un futuro contra-utópico poblado de bandas de jóvenes[12]. El rodaje, que duró seis meses, tenía como guión la propia novela y se desarrolló en Londres; un Londres transportado a un futuro en que las creaciones del

Páginas siguientes:

La naranja mecánica, Alex y su banda de "droogs".

---

[11] El gnosticismo es una creencia según la cual el universo sería un error, creado por una divinidad secundaria y chapucera llamada el Demiurgo. El Demiurgo obstaculiza toda tentativa del hombre de unir la chispa divina apagada que tiene en su ser con el Dios auténtico que reside fuera de la creación. Entre las representaciones cinematográficas y literarias de las creencias gnósticas se cuentan *El castillo* de Franz Kafka u *Orfeo* de Jean Cocteau. El filósofo norteamericano Harold Bloom considera que el gnosticismo es la religión de los poetas, para quienes el antecesor siempre interpreta el papel del Demiurgo, y su precursor el del Dios auténtico.

[12] Al escritor Anthony Burgess, que escribió treinta y una novelas, no le gustaba mucho la idea de que sería recordado como el creador de *La naranja mecánica.* Su novela *Napoleon Symphony* suscitó el interés de Kubrick durante la tentativa abortada de desarrollar una película sobre Napoleón. Autor prolífico, Burgess tradujo *Cyrano de Bergerac* y produjo una versión corta de *Finnegans Wake* de Joyce, obra cuyo lenguaje inventado le sirvió de inspiración para el "Nadsat" de *La naranja mecánica.*

Malcolm McDowell (Alex) en *La naranja mecánica.*

pop art de los *sixties* se han convertido en muebles y artículos de moda producidos en serie.

No obstante, ver la película como una simple sátira de la cultura de la juventud sería engañarse respecto a la acogida del público, que hizo de ella un éxito internacional. *La naranja mecánica* canalizaba el lado oscuro de los *sixties* –los Stones y no los Beatles– y, a pesar de todo, permanece como la expresión cinematográfica más estimulante del espíritu rebelde de la época.

La película empieza con un lento *travelling* hacia atrás a partir de un primer plano del protagonista, Alex, interpretado por Malcolm McDowell con una mezcla de verdad y de brío que recuerda a James Cagney en *The Public Enemy* (1931). Sobre una música funeraria de Henry Purcell, arreglada para el sintetizador Moog por Walter Carlos, la cámara retrocede a partir de la mirada fija de Alex dejando ver a sus "droogs", sus "amigos" en Nadsat, el argot que Burgess inventó para uso de sus golfos, y el decorado subterráneo del Korova Milkbar donde se exponen figuras de plástico de mujeres sumisas, que sirven de mesas y distribuyen por sus pechos las drogas que incitan a sus consumidores a actos de "ultraviolencia".

Según Alexander Walker, "la mirada glacial de Alex [...]

sostiene inflexiblemente al objetivo mientras que la cámara comienza a retirarse, como una cortesana que teme darse la vuelta antes de que su amo y señor esté fuera de la vista [...] Estatuaria, simetría, un sentimiento de majestad satánica. [...] *La naranja mecánica* a menudo parece una *mascarada* fantástica, un *Comus* moderno...”[13].

La mascarada era una forma de arte que combinaba la poesía, la música, la danza, los trajes y los decorados con efectos especiales reunidos en una actuación multimedia ritual abierta a todos los sentidos. La referencia que hace Walker a esta tradición alegórica originaria de Inglaterra, el nuevo país de Kubrick, es muy apropiada para la adaptación de una autor que escribió una novela sobre la vida de Shakespeare. Comus, dios griego de las orgías, de la anarquía y de los encuentros nocturnos, en general se representaba bajo los rasgos de un hombre joven borracho hasta el punto de perder el conocimiento.

“La estructura: alegórica. La concepción: poética”. Así describía Kubrick *Fear and Desire* en 1953, a lo que añadía: “La película se revestirá de distintos significados, según las personas, y este es el efecto que se espera que produzca...”. Esta precoz declaración de principios estéticos pone de relieve la naturaleza alegórica del arte de Kubrick, insistiendo en algo que frecuentemente decía en las entrevistas: que claramente prefería no hablar del significado de sus películas porque quería que permanecieran abiertas a múltiples interpretaciones.

Sobre este tema, Kubrick le confiaba a Walker[14] que a él le gustaba mucho encontrar, en las películas de otros directores, detalles de los que no estaba seguro de si los habían puesto conscientemente; el tipo de detalles enigmáticos que, precisamente, caracterizan a *La naranja mecánica*.

Por ejemplo, el CRM-114, aparato de seguridad que bloquea la comunicación con el B-52 que vuela sobre Rusia en *¿Teléfono rojo?...*, es retomado en *La naranja mecánica* en el nombre de la droga utilizada para disponer a Alex en contra del sexo y la violencia, el Suero 114, y en *Eyes Wide Shut* aparece en la sala del depósito de cadáveres que visita Bill Harford, pasillo C, cámara (“*room*”) 114[15].

La intriga de la película está construida sobre repeticiones internas que igualmente engendran detalles enigmáticos. Todos

Las fechorías de Alex y sus "droogs".

[13] Alexander Walker, *op. cit.*

[14] *Íbidem.*

[15] Alexander Walker fue el primero que identificó el juego de palabras en *La naranja mecánica*, pero es un descendiente de HAL –y comentarios anónimos en la página www.imdb.com– quienes me indican el de *Eyes Wide Shut*.

los acontecimientos que se producen durante la primera noche de Alex en la ciudad se repiten en la segunda mitad de la película, cuando Alex pasa a ser la víctima de aquellos a los que antes había atacado. Pero estas repeticiones internas no son más que detalles enigmáticos y aislados. Convergen para producir lo que podríamos llamar: "lo narrativo inquietante".

Para Freud, lo siniestro era "algo familiar, desde hace mucho tiempo en la mente, y que se convierte en algo extraño por el sesgo que toma un proceso de represión"[16]. Esto ciertamente puede aplicarse a las repeticiones de la segunda parte de *La naranja mecánica*, cuando todos los instintos de Alex han sido reprimidos, y todas las acciones que llevaba a cabo alegremente en la primera parte de la película vuelven en su forma inversa para atormentarle.

¿Quién es, qué es, Alex? Una respuesta, evidente, sería: el "Yo" encerrado en su lucha con el "Superyo", adecuadamente llamado "Ministro interior". Alegoría freudiana, *La naranja mecánica* muestra cómo los instintos del hombre se

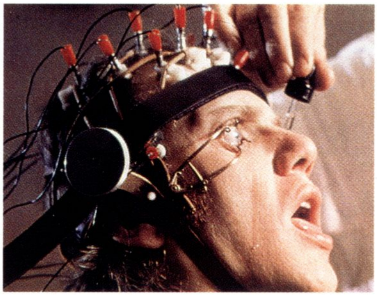
Rodaje de *La naranja mecánica.*

---

[16] "Lo siniestro" es uno de los artículos más importantes de la producción de Freud en el periodo, que tiene como punto culminante "Más allá del principio del placer". Se puede encontrar este artículo en *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, 1988.

canalizan hacia placeres aceptables y aceptados después de haber tomado el doloroso camino de vuelta del complejo de Edipo y sufrido el efecto del principio de realidad, el Suero 114.

Ser simbólico, Alex no goza verdaderamente de libre albedrío, contrariamente al personaje de la novela. En la edición británica, un capítulo final muestra a Alex envejecer y hacerse más sabio, proyecta establecerse y fundar una familia, y escribe una novela cuyo título es el que se veía en las hojas del manuscrito de su doble de más edad, Mr. Alexander, cuando ponía patas arriba su despacho: *La naranja mecánica*.



Programa experimental contra la violencia: el "Método Ludovico".

Pero Kubrick guardó la impresión que le había dejado la edición americana, que no contenía este último capítulo. Como Burgess señalaba en la introducción a la edición íntegra americana de 1986: "La *Naranja* americana o kubrickiana es una fábula; la británica, o la mundial, es una novela". Interpretado por un actor explosivo y lleno de vitalidad, Malcolm McDowell, el Alex de Kubrick es una inquietante silueta del argot *Cockney*: una "naranja mecánica", un autómata que parece vivo.

Aunque la seducción verbal del lenguaje de los "droogs" empuje a la identificación con Alex, las imágenes no dejan de mostrarle – en planos fijos y gran angular, planos que tienden a permanecer en pantalla más tiempo del habitual – como se vería a un actor sobre la escena. Puede que quizá sea la escena interior de su espíritu, sea cual sea la droga que dicta la puesta en escena, ya sea el Milk Plus del primer acto o el Suero 114 de su largo castigo, durante el cual el estilo de la película cambia a fin de reflejar el cambio de sus percepciones[17].

La palabra *Unheimlich* bien puede traducirse por "la inquietante extrañeza", de manera similar a la traducción que hacía Maurice Blanchot del término de Bertolt Brecht, *Verfremdungeffekt*, "el efecto de extrañeza"[18]. El *Mann ist Mann* de Brecht, después de todo, trata de los comportamientos programados en el seno del ejército, tema que Kubrick abordará en *La chaqueta metálica*. El *Unheimlich* de Kubrick es político; la paranoia también. Jean-Pierre Oudart, a propósito de *La naranja mecánica*, escribe: "En épocas como la nuestra, los argumentos jurídicos se vuelven para algunos, e incluso para muchos [...] el cine de un Otro que está en su contra, *el cine de un dios malvado*"[19].

---

[17] Mario Falsetto, *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis*, Praeger, 2001.

[18] El efecto de distanciación de Bertolt Brecht estaba concebido para permitir a los espectadores de teatro guardar una inteligencia crítica despierta, en lugar de simplemente identificarse con los personajes y la historia de la obra.

[19] Jean-Pierre Oudart, "À propos d'*Orange mécanique*, Kubrick, Kramer et quelques autres", *Cahiers du cinéma*, n.º 293, octubre 1978.

El tiempo de los enigmas

Barry Lyndon, El resplandor, La chaqueta metálica, Eyes Wide Shut

A riesgo de *Barry Lyndon*

La MGM, a punto de pasar a estar bajo el control de un especulador que contaba con revenderla por partes, no estaba en condiciones de producir el siguiente proyecto de Kubrick, una espectacular película sobre Napoleón, y la Warner también da marcha atrás al ver el presupuesto provisional. Kubrick recicló entonces su búsqueda en una película de época para la Warner, basada en la novela de William Thackeray[1] que cuenta la ascensión y caída de un aventurero irlandés, que sería interpretado por la estrella número uno de la taquilla americana, Ryan O'Neal.

Realizada casi enteramente en exteriores en Gran Bretaña e Irlanda, a partir de un guión compuesto de páginas en blanco, el rodaje de *Barry Lyndon* (1975) duró trescientos días y el presupuesto inicial se había multiplicado por seis para cuando Kubrick la terminó. Sería un desastre de taquilla en todas partes, salvo en Francia.

The Memoirs of Barry Lyndon es una novela picaresca inspirada en las obras de Henry Fielding (*Tom Jones*), al que Thackeray veneraba. A veces se lee que Kubrick no tenía sentido del humor, constatación extraña dado que todas sus películas están teñidas de comedia, incluso *2001. Barry Lyndon* empieza con una secuencia en plano fijo en la que dos hombres, muy alejados de la cámara, se preparan para batirse en duelo, mientras que el narrador nos explica que el padre del héroe había querido hacer carrera como hombre de leyes y habría destacado –"¡Bang!", uno de los dos hombres se desploma– si no le hubieran matado en un duelo.

---

1. *Las memorias de Barry Lyndon* fue la primera novela de William Makepeace Thackeray, autor de *La feria de las vanidades*. Antes de pasarse a la ficción, Thackeray escribió ensayos humorísticos y fue uno de los creadores de la revista *Punch*.

Página de la derecha:

Kubrick en el rodaje de *El resplandor*.

Barry Lyndon y su esposa Honoria en un paisaje inglés.

El *timing* es cómico y la imagen, un esplendor de belleza: un viejo muro de piedras, sinuoso, bordeado por las sombras de los árboles, liga el verdor del primer plano con la parte de atrás donde pequeñas siluetas se recortan bajo oscuras nubes. Un crítico malevolente podría declarar que la belleza del paisaje asfixia el *gag* del padre que cae hacia atrás de repente, pero en realidad, podemos ver y admirar el paisaje antes del *gag*, que, como una piel de plátano, hace que resbale la belleza de la imagen.

Barry Lyndon tampoco es una película particularmente lenta, aunque los movimientos de los personajes lo sean. El cortejo de Barry a la condesa de Lyndon, que en el libro dura cinco años, se transmite tan eficazmente como la muerte del padre, en un solo plano en el que Ryan O'Neal se acerca lentamente a Marisa Berenson en una terraza bajo el claro de luna, le coge la mano y la besa. Esta combinación de puesta en escena lenta y de acciones chocantes coloca sistemáticamente los acontecimientos clave en la frontera de la comedia, por más que la banda de sonido sea música de Schubert.

La situación de *Barry Lyndon* es la inversa de la de *¿Teléfono rojo?...*, en la que la farsa de pesadilla se introduce para alcanzar, por otros medios, los objetivos del libro de Peter

Ryan O'Neal y Marisa Berenson en *Barry Lyndon*.

George. *Barry Lyndon* trata una novela cómica a la manera de una película de Ophuls como *Madame de...*, interpretándola como una tragedia. Y la belleza de las campiñas irlandesa e inglesa aporta un marco melancólico para comportamientos imbéciles.

Los *tableaux-vivants* de la película, ofrecidos a nuestra inspección detenida por medio de lentos *zooms* hacia atrás a partir de un detalle del lienzo, socavan su propio realismo. Ejemplo de realismo excesivo que conduce al resultado contrario: las escenas filmadas a la luz de las velas, una novedad en la historia del cine. En esos interiores iluminados por velas, maquillaje, vestuario y luz dorada hacen que el pasado se vuelva extraño, lleno de siluetas siempre a punto de transformarse en muñecas de cera o en autómatas. Incluso en las escenas rodadas con luz natural, las siluetas en la parte de atrás del plano tienden a mantener la pose, como si hubieran sido fijadas por la pintura, como los jugadores de cartas que quedan fijos cuando Bullingdon aparece para retar a Barry en duelo.

Realizada en un momento en que, en Francia, las películas históricas estaban de moda, *Barry Lyndon* es uno de los raros ejemplos de una corriente en la que el "efecto de extra-

El duelo de Barry Lyndon (Ryan O'Neal) con lord Bullingdon (Leon Vitali).

ñeza" no actuaría sobre la imaginación de los espectadores como una droga llevándoles a identificarse con criaturas de funesto destino escapadas de algún pasado aristocrático. Esto es lo que decía Brecht sobre el "efecto de extrañeza", traducido aquí por "distanciación": "El objetivo del efecto de distanciación es sacar los procesos representados por su *gestus* social fundamental para hacerlo parecer insólito. Entendemos por *gestus* social la expresión por gestos y aspectos fisonómicos de las relaciones sociales existentes entre los hombres de una época determinada"[2].

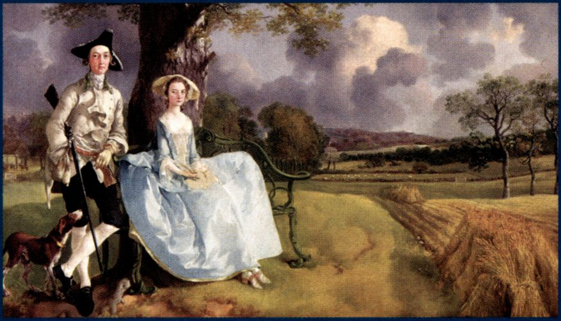
Las lecturas universitarias de carácter moralizador se vieron burladas por el retrato que hizo Kubrick del héroe profundamente humano de Thackeray. Envejece a Barry que, en el libro, es un "Lolito" de quince años encaprichado de su prima Nora de veintitrés, pero conservando su inocencia, arrojo y honestidad, cualidades en las que debió creer cuando descubrió el libro y lo leyó por primera vez; si no, ¿cómo habría podido Ryan O'Neal encarnarlas de manera tan conmovedora? La muerte del bien amado hijo de Barry, incidente menor en la novela, se convierte en la causa de su depresión y del hundimiento de su matrimonio, como la muerte de la hija de Rhett y Scarlett –también un accidente de caballo– en *Lo que el viento se llevó* (Gone with the Wind, 1939) de Victor Fleming. Decididamente, Kubrick no buscaba el fracaso.

Barry Lyndon y *La naranja mecánica* son "obras-compañeras" por su narración picaresca, pero *Barry Lyndon* es una

---

[2] Bertolt Brecht, "Nouvelle technique d'art dramatique", en *Écrits sur le théâtre*, L'Arche, 1972.

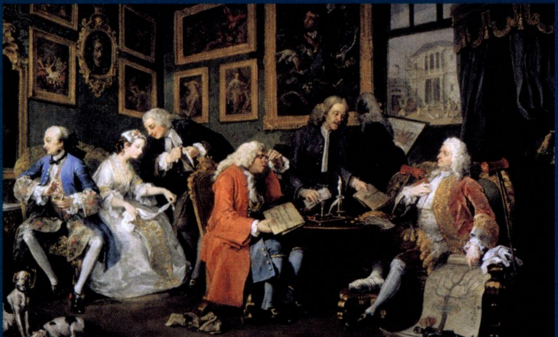
Una película pictórica



Thomas Gainsborough, *Mr and Mrs Andrew*, 1750.

En torno a *Barry Lyndon* se elaboró un mito, según el cual Kubrick habría copiado las pinturas de la época en sus planos. El productor Bernard Williams decía recientemente al público de la Academia: "Utilizamos copias de pinturas en términos de iluminación y de posicionamiento de los personajes. Si observan la película, cada escena se parece a una pintura". Ryan O'Neal recuerda que Kubrick estuvo examinando un libro de reproducciones de Hogarth para explicarle cómo sostener la taza de té en una escena. Pero ningún especialista de historia del arte ha podido mostrar un solo ejemplo de imitación literal en la película.

Muchas de las discusiones de Kubrick a propósito de la pintura del siglo XVIII no fueron con John Alton, su operador, sino con Ken Adams, director artístico, y Milena Canonero, encargada de vestuario. Quería proyectar al público en el pasado y la pintura era el escaparate del tiempo. Los retratos de Gainsborough y Reynolds –que le mostraron qué aspecto tenía la gente, cómo llevaba la ropa y cómo se enfrentaban al mundo– y una macabra narración de Hogarth, *Marriage A-la-Mode*– sobre la funesta boda de un lord sin dinero y la hija de un comerciante, con una tonelada de detalles sobre los trajes, públicos o privados–, le sirvieron como referencias.



William Hogarth, *Marriage A-la-Mode: 1 – The Marriage* Settlement, 1743.

Kubrick creo una serie de archivos de pinturas sacadas de libros de reproducciones y los utilizó como biblia con sus colaboradores. Bernard Williams recuerda: "Le decíamos: «Stanley, necesitamos el plan de mañana». Y él decía: «Sácalo de las pinturas». Las pinturas se convirtieron en nuestra fuente de inspiración. Repasaba las obras y decía: «Bien, puede que haga esto mañana, puede que también haga esto y esto otro. Preparadlas todas»."

Una vez que el plató y los modelos estaban preparados, en un escenario real en que se rodaba con luz natural o, para los interiores, algo que se aproximara, Alton y Kubrick rodaban siguiendo el espíritu de los pintores de finales del siglo XVIII, particularmente de Gainsborough, que pintó cientos de paisajes, así como retratos con paisajes de fondo que le hicieron célebre. El eslogan de Kubrick, como he señalado a propósito de *La chaqueta metálica*, podría ser el de Bashô, maestro del haiku del siglo XVII: "No sigo los pasos de los antiguos. Busco lo que ellos buscaron".

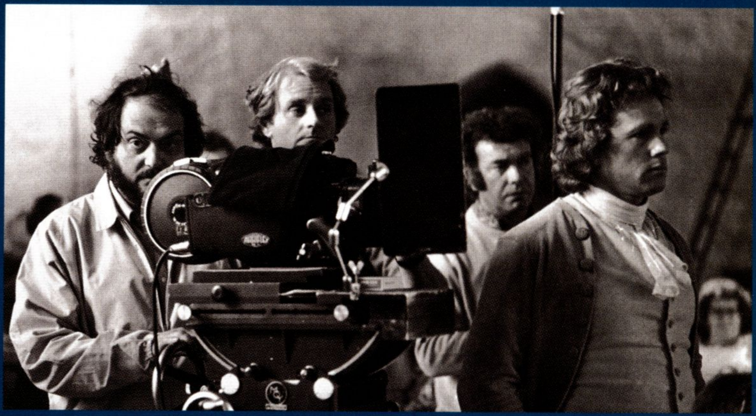
Testimonio

Declaraciones de Bernard Williams, productor asociado de *La naranja mecánica* y *Barry Lyndon*, después de una proyección de *Barry Lyndon*, el 21 de agosto de 2006. Publicadas con autorización de Bernard Williams y de la Academia.

"La semana antes de empezar a rodar me dijo: –¿Qué escena de la película es la más difícil de rodar? Le respondí: –Bien, el plano con el *travelling* de los ingleses avanzando sobre los franceses. Entonces dijo: –*OK*, el lunes empezaremos por ahí. Yo le dije: –Pero va a llover toda la semana. Y él: –*OK*, rodaremos bajo la lluvia. Le dije: –*OK*, perfecto. Respondió: –Montemos una reunión la víspera del rodaje. Y asentí: –De acuerdo. [Durante la reunión] Dice: –Entonces, los hombres marchan en línea, ¿no es eso? Y hago un *travelling* sobre 250 metros campo a través. ¿Cómo hacemos para que todos sus pasos lleven el mismo tempo? Le digo: –Bueno, ellos vienen del ejército, Stanley. Y dice: –No, no, no. Deben marchar al unísono. ¿Qué has previsto para eso?

Me siento y hago [gesto de perplejidad]. –Bueno, Bernie dice que hacen falta 1.500 metros de cuerda verde. Que pongamos cuerda verde cada metro y que después ya no necesitarán mirar al suelo. La sentirán bajo sus pies cuando caminen e irán todos a la par. Le respondo: –*OK*. Entonces vamos a buscar la cuerda. Era domingo. El domingo en Irlanda sólo abren los *pubs* y las iglesias. Después, dice: –¿Cómo se llama eso que se pone sobre los pianos? Le contesto: –Un metrónomo. Responde: –Bien, hay que construir uno grande. Lo instalamos sobre una grúa y hacemos venir a un compositor de Inglaterra. El metrónomo hará tic-tic y ellos harán tic-tic... Marcharán todos juntos. Le digo: –De acuerdo, perfecto. ¿Eso es todo, Stanley? Y dice: –¿Qué vas a hacer si llueve? Le digo: –Bueno, tenemos grandes tiendas de campaña... Dice: –No vamos a pasar tres horas alineando a los hombres bajo la lluvia para después salir corriendo a meternos en las tiendas de campaña. ¿Cómo se llama eso que lleva Clint Eastwood en los *westerns*? Le respondo: –Un poncho. Entonces dice: –Necesito 500 para mañana. Y traed también bolsas, una para la cabeza y otra para los pies. Necesitaremos gomas para los pies. Se ponen eso para proteger las pelucas, se ponen el poncho y les dais sándwiches y una cantimplora de café. Entonces le digo: –¿Dónde metemos todo eso? Contesta: –En una bolsa. Y le digo: –Pero eso no es de época. Entonces responde: –Hoy es de época. Preparad 500 bolsas para mañana y meted todo dentro. Y del mismo modo todos los días; una invención por día".

Stanley Kubrick y Ryan O'Neal en el rodaje de *Barry Lyndon*.



novela, no una fábula, y Barry, pese a todo lo que se ha dicho sobre la manera en que se deja moldear por las sociedades por las que evoluciona, es un personaje dotado de libre albedrío, como Kubrick se afana en mostrar en el episodio más importante que añade a la historia de Thackeray.

Aunque Leon Vitali afirma que Bullingdon no tenía más que una escena de diálogo cuando fue elegido para interpretarlo[3], Kubrick desarrolló el papel e introdujo la escena del duelo, convirtiendo al personaje en la némesis de Barry. Para encontrar la inspiración, Kubrick vuelve al combate de gladiadores de *Espartaco* en el que Woody Strode, negándose a matar a Kirk Douglas después de haber ganado su duelo, elige morir atacando a los romanos de las gradas. En la interminable y casi insoportable escena del duelo, punto culminante de la película, Barry, que tiene a su merced a su hijastro, tira al suelo y, a cambio, pierde la pierna. Su heroica acción refleja una elección moral, igual que la decisión de Bullingdon de mutilar al hombre que le ha salvado la vida, actuando en nombre de toda una clase, para librarla de un advenedizo que está a punto de dilapidar "una bonita fortuna familiar".

El resplandor: las cinco repeticiones en la obra de Kubrick

Después de la más audaz de sus experiencias, Kubrick se retiró a una propiedad aislada en Hertfordshire, mientras su leyenda crecía. En 1978, aceptó la proposición de la Warner: rodar *El resplandor*, de Stephen King[4], historia de cuatro personajes en un hotel atestado de fantasmas. Para hacerlo se construyeron decorados gigantescos, cuyo diseño podría haber sido de Albert Speer y Hiawatha[5]. La película se rodó casi enteramente con Steadycam, nueva invención que permitía desplazar la cámara sin usar raíles. Con esta película se batió el récord de número de tomas; una conversación se llegó a filmar ciento cuarenta y siete veces.

Los críticos encontraron ridículo que Kubrick presentara una habitación llena de esqueletos cubiertos de telarañas a unos espectadores que tenían pleno derecho a esperar efectos especiales sin precedentes, pero si la película da miedo no es por esos esqueletos. Imágenes inquietantes aparecen a lo largo de todo *El resplandor*, como el camarero de sonrisa fija cuya auténtica naturaleza –real o imaginario,

De arriba a abajo:

Danny Lloyd,

Shelley Duvall y Jack Nicholson

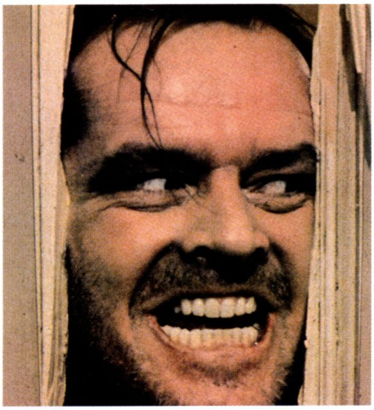
en *El resplandor.*

---

[3] Leon Vitali en la presentación de *Barry Lyndon* en la Academy of Motion Picture Arts and Sciences, 21 de agosto de 2006.

[4] Stephen King, el más popular de los escritores norteamericanos vivos, ha tenido la suerte de ver sus relatos de horror llevados a la pantalla por Kubrick, John Carpenter, Tobe Hooper, Rob Reiner, así como por otros conocidos realizadores, pero él prefiere las fieles adaptaciones en telefilmes, como la que produjo para "corregir" la adaptación hecha por Kubrick de *El resplandor*.

[5] Albert Speer fue el arquitecto de Hitler; Hiawatha, el héroe indio del poema épico homónimo de Henry Wadsworth Longfellow.



Jack Nicholson…

vivo o muerto, ser humano o máquina– resulta imposible determinar. La clave del estilo de la película es la repetición inquietante, que ya no reside en una simple cuestión de detalle enigmático (como en *2001*), ni siquiera de estructura de la intriga (como en *La naranja mecánica*). La inquietante extrañeza que experimentamos con *El resplandor* es la de la propia película en tanto que universo construido a partir de repeticiones, las cinco que ya hemos señalado en las películas anteriores.

La autocita. Al estudiar el primer tipo de repetición presente en las películas de Kubrick, podríamos tomar caminos bien extraños. El plano subjetivo de la puerta del baño que abre Humbert en *Lolita*, que deja ver la bañera en la que su mujer va a tomar un baño, se repite en *El resplandor* cuando Jack Torrance abre la puerta del baño de la habitación 237 del hotel Overlook y ve a una hermosa mujer en la bañera, escondida tras la cortina, como Charlotte en *Lolita*. La mujer abre la cortina, sale de la bañera, le abraza y se transforma en un cadáver en descomposición, el de una vieja que fue asesinada –como Humbert proyecta asesinar a Charlott– en su baño.

Las dos imágenes generan curiosas resonancias –se desea a la hija, se abraza a la madre– que terminan por poner la carne de gallina si volvemos a la escena de *2001* en la que Dave Bowman inspecciona el baño de la "habitación de hotel" en que sus anfitriones extraterrestres le han instalado, mientras se oye *Atmósferas* de Gyorgy Ligeti y, ¡sorpresa!, escuchamos el sonido distorsionado de la voz de una mujer que grita "Ayúdeme" justo después de que su mirada recaiga en la bañera.

Las coincidencias en el interior de una película. Según "la inquietante extrañeza" de Freud, la repetición por efecto de coincidencia –lo que llamaríamos "la inquietante coincidencia"– es un poderoso estimulante de esta rara emoción. Kubrick le confesaba a Michel Ciment: "Freud decía que lo inquietante es el único sentimiento del que podemos tener una experiencia más intensa en el arte que en la vida. Si hubiera que justificar de algún modo el cine de género, creo que sólo con esta afirmación bastaría para certificarlo"[6].

Freud pone como ejemplo de repetición inquietante la coincidencia del encuentro con el número 62 varias veces el mismo día, y sugiere que 62 podría ser la edad a la que un sujeto equis muriera; tenía 62 años cuando escribió ese texto. En *El resplandor*, el número mágico es el 42. Aparece en la manga del jersey que lleva Danny en el momento de la primera visión del ascensor que escupe sangre, en un noticiario en que se habla de un "presupuesto de 42 millones de dólares", en el título de la película que ven Wendy y Danny, *Verano del 42* (Summer of 42, 1970), y se esconde, como CRM-114 se esconde en la etiqueta del frasco del medicamento de Alex, en el número de la habitación 237 (2 x 3 x 7 = 42) y sobre la foto que desvela el *travelling* que muestra a Jack rodeado de juerguistas, la noche de San Silvestre en el Overlook, en 1921 (21 x 2 = 42).

---

[6] Michel Ciment, *op. cit.*

Estos cálculos podemos encontrarlos en el libro del historiador Geoffrey Cocks, *The Wolf at the Door*. Cocks sostiene que Kubrick, que creció durante la II Guerra Mundial, estaba obsesionado con la Shoah, pero que era incapaz de tratar directamente el tema. En lugar de eso, llenó *El resplandor* de referencias a 1942, el año en que Himmler ordenó la Solución Final en la Conferencia de Wannsee. Cooks cree que cada detalle enigmático está indicando el tema que no se men-

... y Shelley Duvall en *El resplandor*.

El resplandor: la habitación 237

El pequeño Danny no tiene en cuenta las advertencias del señor Halloran, el dueño del Overlook, y se mete en la habitación 237. "¿Mamá?", dice empujando la puerta. Vuelve a irse, traumatizado por lo que ha visto. Su madre, Wendy, le dice a su padre, Jack, que en la habitación 237 hay una loca que ha intentado estrangular a su hijo. Jack empieza a investigar. La secuencia que sigue se desvía para mostrar los dos primeros y peligrosos encuentros con la muerte en la historia de Stephen King. La telepatía justifica la imbricación de tres puntos de vista en esta secuencia.

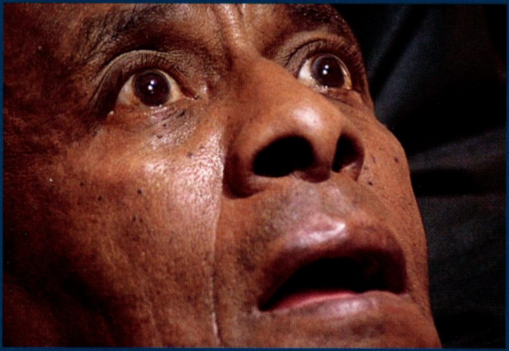
Halloran está saboreando sus vacaciones invernales en Florida cuando su don de *shining* le avisa de que algo terrible está sucediendo en el hotel. *Travelling* hacia delante sobre él mientras que la visión se amplía en su mente; se dice que hicieron falta más de cien tomas para este plano. Corte al punto de vista de un personaje que empuja la puerta de la habitación 237 y entra. Podemos observar las lámparas gemelas que iluminan la cama y el sofá, como las lámparas gemelas que iluminaban la televisión y la cama en la habitación de Halloran.

Un plano con la Steadycam, subrayado con el sonido de latidos de corazón, nos lleva a la puerta del baño, abierta. Vemos que hay alguien en la bañera, oculto tras la cortina de la ducha. En las películas de Kubrick, los personajes vistos a distancia son casi siempre aterradores; temblamos al imaginar lo que puedan ser cuando se acerquen. Después, un contracampo nos indica que vemos la escena desde el punto de vista de Jack, que ha venido a investigar. Él se alegra al descubrir que en la bañera hay una hermosa mujer. Pero cuando el espectro de la mujer sale de la bañera y le abraza, al mirarla en el espejo se da cuenta de que se ha transformado en un cadáver en descomposición. El plano de su mirada en el espejo, con un solo ojo visible, nos recuerda al plano de Humbert mirando la foto de Lolita cuando trata de hacer el amor con su madre. En el conjunto de las obras de Kubrick, ¿no sería esta escena la revancha de la madre?

Tres planos de corte de Danny se insertan entre los planos que muestran lo que vio en la habitación 237 –el cadáver elevándose sobre la bañera, como levitando– mientras que otros planos en *raccord* de Jack y del cuerpo, el cual avanza riéndose con los brazos hacia delante, nos muestran igualmente lo que Danny vio después de que el cadáver saliera del baño.

A diferencia de Danny, que fue físicamente agredido, Jack sale indemne. Cierra la puerta tras él y huye, no como un hombre aterrorizado, sino como un hombre que huye de algo que ha puesto bajo llave para guardarlo en secreto. En la escena que sigue, le dice a Wendy que "no ha encontrado nada en absoluto" en la habitación 237. En el último plano de la secuencia se puede ver el miedo en sus ojos, pero el lenguaje de su cuerpo es casi furtivo. Para esta secuencia, con Nicholson filmado como una silueta en un oscuro pasillo, probablemente se necesitaron numerosas tomas.

"Todas las películas deberían hacerse del modo en que Stanley hace las suyas", dijo Jack Nicholson a la prensa. "Los otros cineastas hacen economías insignificantes".



ROOM Nº
237

Scatman Crothers en *El resplandor.*

ciona, hasta los créditos azul claro ascendente al principio de la película, con la música de la orquestación de Berlioz de la pieza medieval *Dies Irae*, considera que evoca el humo de los crematorios.

Las repeticiones durante el rodaje. Shelley Duval ha comparado la experiencia del rodaje de *El resplandor* a la película *Atrapado en el tiempo* (Groundhog Day, 1993) de Harold Ramis, otro brillante ejercicio de repetición inquietante. Quizá sea el peso de las múltiples tomas que sentimos detrás de cada imagen lo que fuerza a ver y volver a ver esta película, una y otra vez; una cualidad que tiene en común con las películas de Robert Bresson, del que se decía que podía rodar hasta ochenta veces el plano de una mano.

En el plano temático, la repetición se infiltra a la vez que la impresión de estar fuera del tiempo, a partir de un intertítulo que produce una desconexión: "Martes" – martes, ¿de qué semana?, ¿cuándo era lunes? – y hasta la aparición de la foto de Jack Torrance en el hotel Overlook el día de San Silvestre de 1921. Cuando el fantasma del guarda le dice a Jack: "Usted siempre ha sido el guarda", esta afirmación onírica recuerda a la intemporalidad que Freud atribuía al contenido del inconsciente.

La adaptación de obras literarias. En el documental de Harlan[7], Jack Nicholson recuerda una anécdota evocadora de la ironía de Kubrick: "Ya se han filmado todas las escenas, le dice el director durante el rodaje de *El resplandor*, nuestro trabajo es simplemente hacerlo un poco mejor". O como al afirmar, en *Sight and Sound*, que al escribir una adaptación, un cineasta tiene el deber de ser "cien por cien fiel a lo que quería decir el autor".

---

[7] Jan Harlan, *Stanley Kubrick: A Life in Pictures*, 2001.

Paradójicamente, estas declaraciones apuntan al corazón del trabajo de Kubrick, que consiste en inventar un nuevo estilo para cada película, un estilo que, cada vez, será también un nuevo mundo. Pero es un demiurgo modesto, consciente de los límites de su poder.

Kubrick le dijo a Michel Ciment[8] que le gustaba la manera en que Stephen King mantenía en la novela cierta ambigüedad en lo referente a las percepciones de Jack Torrance, para finalmente revelar en un momento crucial que los fantasmas eran reales. Entonces, ¿por qué Kubrick eligió mostrarnos los fantasmas, a través de los ojos de Danny, antes incluso de que la familia llegue al hotel? Desde que Danny ve a las hermanas fantasmas y el ascensor vomita su carga de sangre, al espectador no le quedan razones para dudar de que el hotel Overlook está encantado.

Por el contrario, el horror no cesa de crecer en la película a medida que se comprende que los fantasmas tratan de empujar a Jack, alcohólico convaleciente animado por pulsiones violentas, a matar a su mujer y a su hijo, bloqueados por la nieve y sin medio alguno de escapar. El peligro, en el hotel Overlook, no lo representan esos esqueletos ridículos. Es el drama cotidiano de la violencia doméstica, una interpretación contestada por Stephen King, cuando precisamente si su historia es tan terrorífica es por esta razón.

Jack Nicholson en *El resplandor.*

---

[8] Michel Ciment, *op. cit.*

La angustia de la influencia. En la panoplia de repeticiones, el momento determinante es aquel en el que el cineasta se mide a sus predecesores, cuyo poderoso ejemplo bien podría paralizar su talento. Ése es el tema de *El resplandor*, donde la frase "Que el trabajo, nunca el juego, hace de Jack un estúpido" expresa el miedo de Jack: el hecho de dejar la bebida le ha dejado creativamente – y quizá sexualmente – impotente.

Jack es el sucesor de Delbert Grady, el guarda tan *british* que cortó en rodajas a su familia en los años setenta. Grady le propone un pacto diabólico: repitiendo su sacrificio, Jack puede ganarse el favor de la clientela fantasma del hotel y ocupar su puesto.

Pero, por un juego de sustitución paradójico cuyo secreto tienen los poetas gnósticos, Jack se convierte en uno de los miembros de la pandilla en la Gold Room el día de San Silvestre de 1921, y quizá incluso en el anfitrión de la fiesta sin fin, acompañado de una dulce música de época, que vemos en la foto que cierra la película. El Niño-Estrella de *2001* y la imagen fija de Jack sobre la foto son dos aspectos de la misma idea ambivalente: la esperada inmortalidad al precio de todo lo que a nuestros ojos constituye el valor de la humanidad.

La chaqueta metálica, la película cerebral

Los fans de Kubrick tuvieron que esperar cada vez más tiempo entre película y película. *La chaqueta metálica*, adaptación de *The Short Timers*, novela de pesadilla de Gustav Hasford[9] sobre la guerra de Vietnam, hizo su aparición siete años después de *El resplandor*. El reparto se compuso de jóvenes actores, entre los cuales Matthew Modine, Vincent d'Onofrio y Lee Ermey, cuya actuación como sargento instructor de los marines –cosa que había sido realmente en la vida real– gritando, con los ojos desorbitados, domina la primera mitad de la película.

Una fábrica de gas abandonada sirvió, tras su demolición y con el refuerzo de palmeras, paneles en vietnamita, gasolina quemada y neumáticos en llamas, para montar el decorado de la ciudad de Hue. La película, rodada al anochecer, tiene unos colores tan bellos como los de los cuadros de Rothko. Su éxito internacional justificó con creces su larga producción, nueve meses de rodaje efectivo y semanas de reflexión y dis-

---

[9] Corresponsal de guerra enviado a Vietnam con la primera división de los marines, Gustav Hasford creó la mayor parte de los diálogos hilarantes entre el sargento de instrucción y sus reclutas en su primera novela, *The Short Timers*. Maniaco-depresivo y cleptómano de libros, Hasford fue arrestado en el Norte de California y se encontraron en su posesión miles de tomos robados de bibliotecas. Kubrick intervino junto a Clint Eastwood, entonces alcalde de Carmel, para evitarle una pena de cárcel. Hasford murió más tarde de diabetes.

cusiones. Esta aproximación permitió al cineasta eliminar toda huella de retórica antibelicista para realizar una película que se contenta con mostrar la guerra "como fenómeno".

Vincent d'Onofrio y Lee Ermey, el soldado y el sargento en *La chaqueta metálica.*

En la primera mitad de *La chaqueta metálica*, que se desarrolla en la base de Parris Island, la cámara sigue el desfile incesante de los reclutas y de su instructor, y el movimiento se produce casi exclusivamente del interior hacia el exterior de la pantalla. En la segunda mitad, que se desarrolla en Vietnam, son los movimientos hacia el interior de la imagen, hasta el punto de fuga, los que predominan. Pero las dos partes de la película no describen más que un único movimiento que lleva a un solo punto final: el encuentro con un congénere, un ser humano cuyo rostro se ha convertido en un "rostro de guerra", el rostro de la muerte.

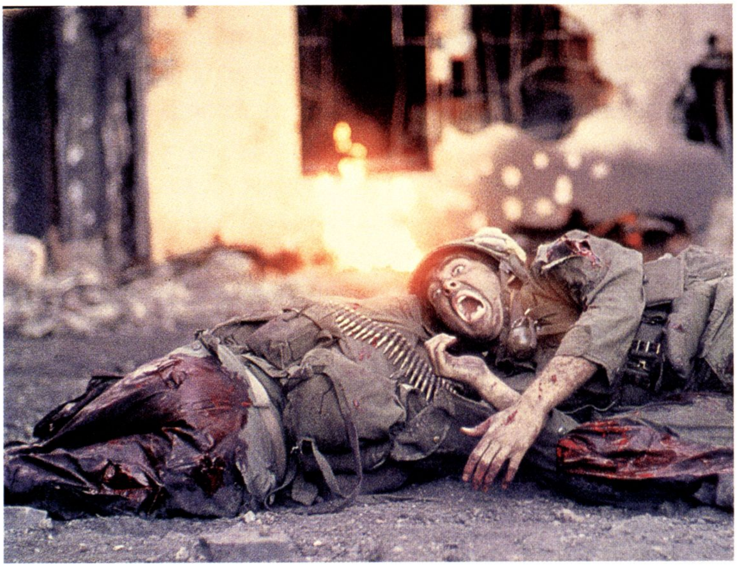
En *La chaqueta metálica*, el "maestro de ceremonias" está calcado del personaje que encarna Peter Ustinov en *Lola Montes*. Al inicio de esta película, la cámara hace un *travelling* hacia atrás a medida que M. Loyal avanza hacia nosotros,

La chaqueta metálica.

entre dos filas de pajes, la misma entrada que hace el sargento Hartman andando a lo largo de una columna de hombres en posición de firmes mientras les arenga, gritando, y les informa de lo que les espera bajo su mando. La máquina de matar que construye Hartman en Parris Island termina por cortocircuitarse cuando encuentra a Pyle en los lavabos; Pyle y su "rostro de guerra" mostrado en primer plano, rostro de la locura, y muere[10].

Kubrick declaró a *Newsweek* que, en *La chaqueta metálica*, quería "hacer explotar la estructura narrativa de la película" y que la primera víctima de esta explosión era la noción convencional del personaje. *La chaqueta metálica* es una película sin héroe. Su único protagonista es el espíritu de grupo, cuya formación se relata en las escenas en Parris Island, en las que los detalles sobre el adoctrinamiento, dejan poco espacio al entrenamiento para el combate. La muerte del "maestro de ceremonias", Hartman, da la señal de arranque de la segunda parte de la película, durante la cual seguimos los fragmentos dispersos del espíritu de grupo, errante por un mundo donde las escenas se encadenan sin necesidad dramática o temática aparente.

En la segunda parte de *La chaqueta metálica* descubrimos una nueva distribución de personajes, fuertemente individualistas e impregnados de la gama completa de las emociones humanas. Sin embargo, privados de todo enlace narrativo, no parecen más que fragmentos opacos de un gran todo,



---

[10] "La película termina por escapar al maestro de ceremonias. [...] [Ophuls] deja la ronda en suspenso el tiempo de un primer plano, proyectando [...] la imagen de un rostro grave de mujer cuyas dimensiones perturban el juego bien reglamentado de las actitudes". William Karl Guérin, *op. cit.*

BORN TO KILL

Matthew Modine en *La chaqueta metálica.*

mientras que sus acciones ya sólo pueden leerse como reflejos de comportamiento, en los que están incrustados todos los rasgos que rigen el espíritu de grupo hasta su disfuncionamiento: racismo, misoginia, machismo, locura asesina.

Después viene la irrupción de un nuevo antagonista, el francotirador de Hue, que permite al cineasta detener esta deriva fatal y activar la mecánica del suspense hasta que el encanto se rompa con un primer plano sobre el rostro herido de la adolescente-francotiradora suplicándole a Joker que la remate. Su muerte proyecta de nuevo al héroe en el vagabundeo. Los últimos planos de la película, que lo muestran andando al paso, cargado con el botín de los pillajes y cantando la canción del Club Mickey, evocan los movimientos dionisiacos del principio de *Masque* y del final de *La Maison Tellier*, dos episodios de la película de Max Ophuls *Le Plaisir*: las imágenes del mundo privado del "maestro de ceremonias".

Eyes Wide Shut, una cosmogonía del siglo XX

La Warner sin duda habría ayudado a Kubrick a producir sus siguientes proyectos: la adaptación de *El perfume* de Patrick Süskind, una película sobre la Shoah con Julia Roberts a partir de un libro de Louis Begley, y asimismo *A.I.*, un relato de Brian Aldiss sobre un muchacho androide al que Kubrick le costó desarrollar más de quince años. Pero como la tecnología aún no estaba a punto para realizar este último proyecto, lo abandona (*Inteligencia artificial* será finalmente realizada por Spielberg en 2001, después de la muerte de Kubrick).

Kubrick decidió entonces retomar un antiguo proyecto.

Con esta última película, Kubrick consigue batir todos los récords de tiempo: tiempo entre los proyectos –doce años pasan entre *La chaqueta metálica* y *Eyes Wide Shut*–, tiempo de la preparación de la película –el primer anuncio conjunto de Kubrick y la Warner sobre la adaptación cinematográfica de *Traumnovelle* (1925) de Schnitzler[11] tuvo lugar durante la posproducción de *La naranja mecánica*– y, en fin, tiempo de rodaje. El rodaje de esta historia de un matrimonio que sucumbe al famoso "*seven year itch*"[12], con Tom Cruise y

Tom Cruise, Nicole Kidman y Stanley Kubrick en el rodaje de *Eyes Wide Shut.*

---

[11] Escritor de teatro austriaco, Arthur Schnitzler (1862-1935) fue un admirador temprano de Sigmund Freud y se interesó por las raíces psicológicas del antisemitismo. *La ronda*, ronda sexual durante la cual la sífilis se contagia de un partícipe a otro, ha conocido numerosas imitaciones. La versión definitiva la realizó Max Ophuls, quien asimismo adaptó para la pantalla otro texto de Schnitzler en *Amoríos* (Liebelei, 1933).

[12] El "*seven year itch*", literalmente el "picor de los siete años", corresponde al deseo de aventura experimentado por las parejas al cabo de siete años de matrimonio. Esta expresión común es el título original de la película de Billy Wilder *La tentación vive arriba* (1955).

Una habitación demasiado grande

Finalmente, hay que volver a la infancia, allí donde termina *2001, una odisea del espacio*, pero también al estado de confianza en el que la película, cuando aborda la historia humana, nos muestra a un hombre que duerme, Floyd.

Del mismo modo que el Orion es demasiado grande para Floyd cuando duerme allí solo como único pasajero, al final, también la habitación y la cama de Dave son demasiado grandes para él solo.

Se habla y con razón del "feto astral" (título del ensayo de Dumont y Monod), pero no debería olvidarse que todo feto supone, al menos simbólicamente, una placenta y un regazo. La presencia de este feto gigante "mamaíza" el universo (por tomar prestado este hallazgo verbal a Françoise Dolto), lo asocia a la seguridad maternal y hace del vacío interplanetario un medio ya no hostil, sino protector.

El espíritu de infancia forma parte del universo de Kubrick: la risa juvenil de Lolita, que no se reduce a su papel de objeto sexual, el carácter difuminado, inacabado, del rostro de Ryan O'Neal en *Barry Lyndon*, la utilización del lado infantil de George C. Scott en *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú*, ansioso masticador de cacahuetes, son algunos ejemplos.

El niño en Kubrick a menudo es hijo único y un poco solitario: Heywood tiene una hija única, a la que llama afectuosamente "Squirt" (chico, chiquitín) y que parece mimada; Lolita es hija única, Alex es hijo único en *La naranja mecánica* como el pequeño Danny en *El resplandor*, y Elena (¿provisionalmente?) hija única en *Eyes Wide Shut*. Redmond Barry, en *Barry Lyndon*, no tiene hermanos ni hermanas y engendra un único hijo, que pierde.

La pareja madre/hijo adquiere por este hecho un aspecto a la vez próximo y patético: Lady Lyndon y su hijo en *Barry Lyndon*, Wendy y Danny en el laberinto de *El resplandor*.

Con Kubrick, entre HAL y el monolito – no salimos del papá/mamá. Como Alex en *La naranja mecánica*, que es un asocial ultraviolento pero bebe leche y vive con sus padres, la habitación donde esta "alojado" Dave al final de la película es un medio maternal, que sustituye al que dependía de HAL.

La alimentación, en el sentido elemental, juega, un importante papel en muchas películas de Kubrick. No hay más que ver cómo se insiste en *El resplandor* sobre la abundancia de reservas y la descripción del hotel Overlook como una gran despensa; la escena cómica de *¿Teléfono rojo?...* con el maletín de supervivencia del militar norteamericano y su batalla de tartas de crema cortada en el montaje – sin olvidar que en *La naranja mecánica* el primer plano de la película con Alex bebiendo leche enriquecida, ni que en el primer plano de Danny en *El resplandor* éste sale comiendo un pastel, ni tampoco que la primera parte de *La chaqueta metálica* está construida sobre la bulimia de uno de los marines.

Finalmente, la escena del cumpleaños de Poole está construida sobre un pastel virtual que sus padres le muestran en imagen y que Poole no podrá comer. Esta escena no es irrisoria sino conmovedora. Los padres son reales y sinceros en su simplicidad – es el contexto el que los convierte en "pequeños padres" junto a un pastel cuya imagen rodean.

Pero una imagen no se come. Esto nos hace recordar que *2001* invoca a la *Odisea* y que la epopeya tiene más relación con la comida de lo que se piensa.

Fragmento de Michel Chion,
op. cit.

Tom Cruise…

Nicole Kidman, entonces casados, como protagonistas, duró cuatrocientos días.

Tal que uno de los personajes secundarios de la película, alguno que no vemos nunca, Kubrick murió apaciblemente mientras dormía el 7 de marzo de 1999, una semana después de la proyección privada de la película que había organizado para la Warner, Cruise y Kidman.

Los críticos, que se esperaban una extravagancia pornográfica, se vieron sorprendidos, pero *Eyes Wide Shut* se ha hecho con numerosos adeptos desde entonces, un espectador cada vez, como ha pasado con todas las películas de la última etapa de Kubrick. Quizá un día todos estaremos de acuerdo con él, que pensaba que esta película era la mejor que había hecho. Todavía hoy es difícil decir mucho sobre *Eyes Wide Shut* ya que no han pasado ni diez años… Vamos retrasados respecto a la percepción de esta película.

El relato de origen es obra de Arthur Schnitzler, autor de *La ronda*, texto que Ophuls llevó a la pantalla, pero nunca un homenaje a Ophuls ha sido hasta tal punto abstracto. Con poco esfuerzo el espectador reconocerá en esta película todas

… y Nicole Kidman en *Eyes Wide Shut*.

las teorías que tiñeron la crítica de la era Kubrick: la lectura freudiana, el marxismo, el gnosticismo, la teoría de la influencia. Aquí podemos ver la evocación de una época que pronto cambiará, a imagen de la cosmogonía del Renacimiento que era representada en el Globe Theatre, sede de Shakespeare y su compañía. La cosmogonía del siglo XX quizá tratada como una serie de clichés por la película, que no tiene otro sentido que presentarlos con un perfecto dominio.

El protagonista, Bill Harford, un médico acomodado de Manhattan, es en realidad el "sirviente" de ricos clientes como Ziegler. Durante una fiesta en casa de Ziegler la noche de Navidad, Bill resucita a una de las "amiguitas" de su anfitrión, una prostituta llamada Mandy, que ha entrado en coma por una sobredosis. Poco después, Bill pasa una noche fuera porque su esposa, Alice, le ha revelado uno de sus fantasmas sexuales. Pero esta escapada le conduce al punto de partida: no es más que un sujeto –bien retribuido y corrompido– al servicio de Ziegler, que ha vuelto a ocupar su lugar en el universo.

Remake virtual de la película alemana *Die Strasse*, rodada por Karl Grüne en 1923, esto es, dos años antes de la publicación

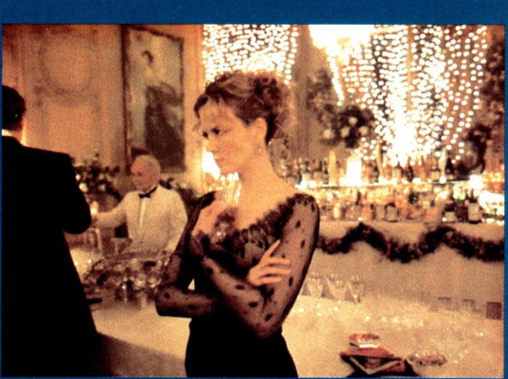
Eyes Wide Shut

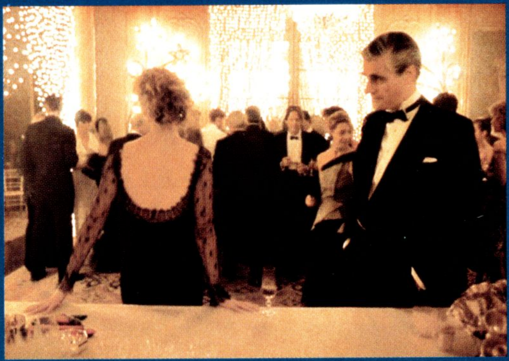
El vals

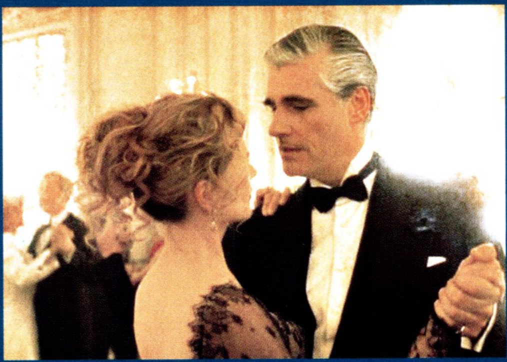
En toda escena hay un eje central que la cámara no debería franquear, pero Kubrick hace "caso omiso a esta norma" desde sus primeras obras e incluso, contra todo pronóstico, en la muy civilizada *Espartaco*. Cuando encuadra en un plano a dos personajes que discuten, en lugar de alternar primeros planos, inserta un plano de los dos personajes en un contracampo de 180 grados, con lo que tenemos la impresión de que han cambiado su lugar en la pantalla. Al haber aprendido a hacer películas viéndolas, probablemente observara que los viejos maestros como John Ford no dejaban de hacer "caso omiso a las reglas" si la ocasión lo requería, por ejemplo, cuando se producía un cambio de emoción en uno de los personajes. En las películas de Kubrick, esto se convierte en algo frecuente, un procedimiento formal más que una expresión excepcional.

En la fiesta de Navidad, al principio de *Eyes Wide Shut*, Alice (Nicole Kidman) está sola, de pie junto al bar, cuando un movimiento de cámara de 180 grados hace que aparezca en el encuadre Sandor (Skye Dumont), el seductor húngaro. Después de besarle la mano, un plano de corte de 180 grados inicia su conversación. Fundidos encadenados de la pareja bailando, girando constantemente y cambiando a cada instante su posición en el encuadre, como una pareja que bailara el vals en un clásico de Hollywood.

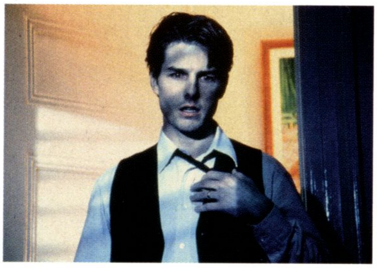
Mientras que un director como Max Ophuls adelantaría y retrocedería la cámara para variar los ángulos, Kubrick filma en plano fijo su permutación en el encuadre. En realidad ellos giran alrededor de la sala, pero la débil profundidad de campo transforma su trayectoria en línea recta. Así parece que la cámara les sigue en un *travelling* lateral, como si sus intercambios verbales –ralentizados por las pausas de Alice– fueran esquematizados en una pizarra.

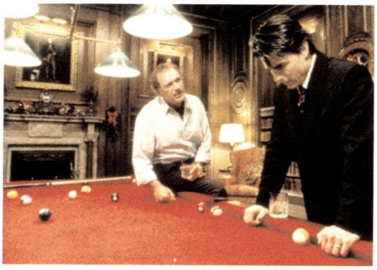






de la novela de Schnitzler, *Eyes Wide Shut* tiene el poder ritual de un cuento que nos hubieran contado mil y una veces. Esta sensación se ve reforzada por los decorados construidos para recrear Nueva York, reutilizados y recolocados para figurar diversos lugares, tal y como eran los decorados de Nueva York en la época de los estudios de Hollywood.





Tom Cruise y Sydney Pollack en *Eyes Wide Shut.*

Con *Eyes Wide Shut*, Kubrick adapta lo más fielmente posible un libro con el que ha soñado durante casi un cuarto de siglo. Lo filma sin cambiar nada, trasponiéndolo al Nueva York de los años noventa. El único añadido, propuesto por el coguionista Frederic Raphael, es el personaje de Ziegler, que establece la relación entre el baile de Navidad y el baile de máscaras, y establece las reglas del juego. Es una figura de "maestro de ceremonias" que nunca corre el riesgo de perder el control, salvo cuando Bill comienza a besar el rostro de Mandy en el depósito de cadáveres. Es en el pasillo C, cámara 114, que la investigación sobre la mujer misteriosa llega a su fin, en el momento en que el telefonazo de Ziegler suena como una llamada al orden.

Al volver a visitar el apartamento de la prostituta, el club nocturno, la tienda de alquiler de disfraces y el escenario de la orgía a la luz del día, Bill experimenta la inquietante repetición de todas las pulsiones que no pudo satisfacer durante su noche por la ciudad. Quizá él mismo empieza a comprender que se encuentra en las manos de un dios cruel, que se parece mucho a su jovial anfitrión, un dios cuyo gran sacerdote es el "maestro de ceremonias" del hábito rojo. En la última escena, se ve como los Harford han vuelto (como Kirk Douglas a las trincheras circulares en *Senderos de gloria*) a los caminos en bucle de la sociedad de consumo.

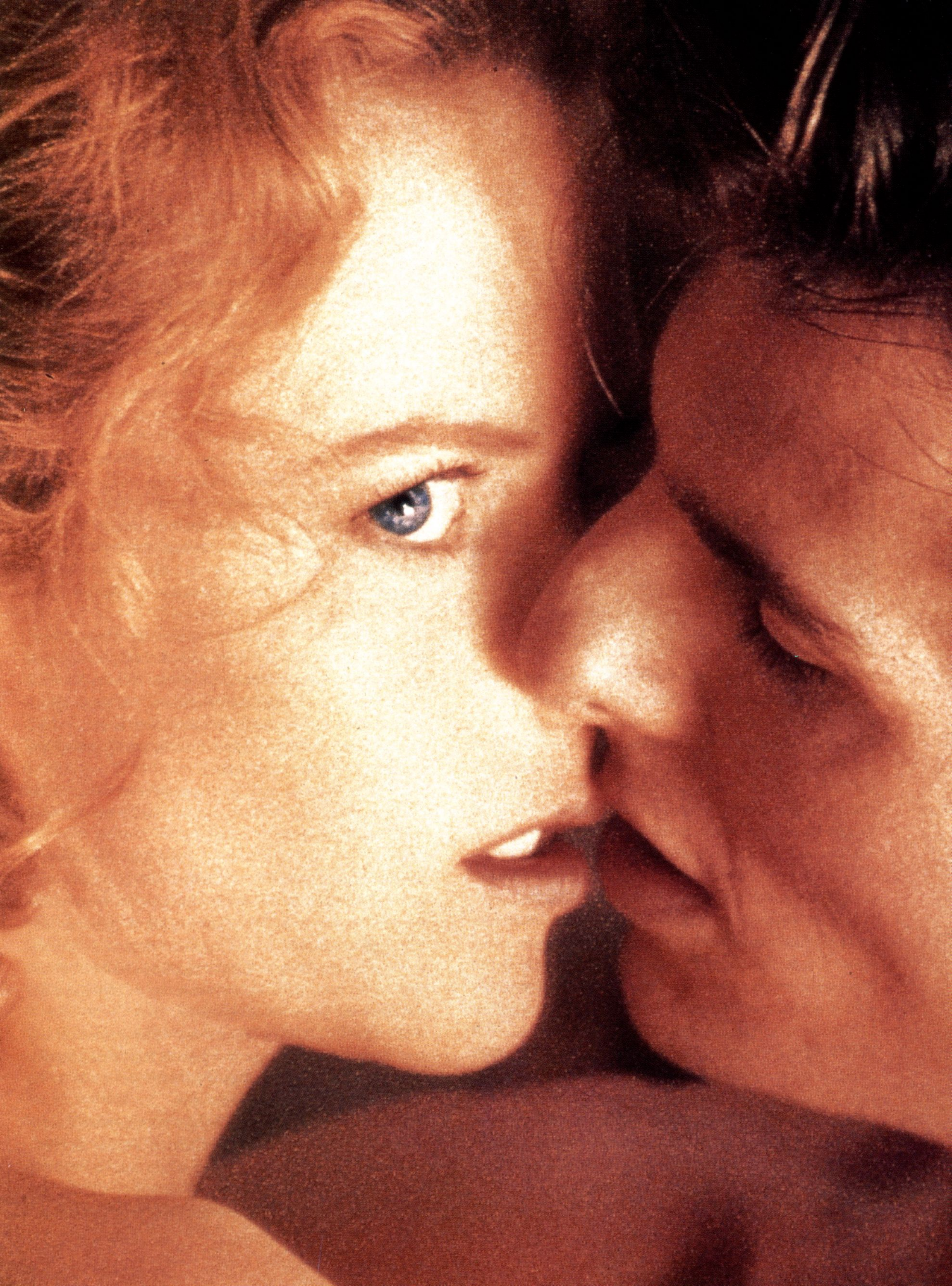
Esta interpretación, propuesta por críticos como Jean Douchet[13], es la antítesis de la de Michel Chion[14], que ve la película como una historia llena de esperanza que trataría las profundidades ocultas de la vida cotidiana, una "comedia del recasamiento", un género utópico analizado por el filósofo norteamericano Stanley Cavell[15] en películas de los años treinta como *La pícara puritana* (The Awful Truth, 1937) de Leo McCarey, una lectura que también es convincente.

Quedémonos, pues, ahí, por el momento y por lo que concierne a *Eyes Wide Shut*. La reputación de la película crece, espectador tras espectador, y ya se empieza a hablar de obra maestra. Pero su misterio permanece...

[13] Jean Douchet, *La DVDéothèque de Jean Douchet*, Cahiers du cinéma, 2006.

[14] Michel Chion, *op. cit.*

[15] Stanley Cavell, *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1999.



Biografía

1928. 26 de junio: nacimiento de Stanley Kubrick, hijo de Jack Kubrick, nacido Jacob Kubrick, y Gertrude Perveler, hijos de inmigrantes austriacos, de Galitzia. El padre de Kubrick es médico homeópata. La familia vive en el West Bronx, barrio de la burguesía judía neoyorquina.

1940. Envían a Kubrick a Pasadena, California, para que viva con su tío, Martin Perveler, brillante hombre de negocios, con la esperanza de que mejore en sus estudios. Su padre le enseña a jugar al ajedrez.

1941. Vuelve a Nueva York, impenitente. Por su decimotercer cumpleaños le regalan su primera cámara de fotos.

1942. La familia de Kubrick se muda a un lujoso apartamento en el Bronx's Grand Concourse y Kubrick se inscribe en el instituto Howard Taft. Ese año se aventura a leer un libro que encuentra en la sala de espera de su padre y que le causa gran impresión: *Senderos de gloria*, una novela de Humphrey Cobb sobre la I Guerra Mundial.

1943. En Howard Taft, Kubrick entra a colaborar como fotógrafo en la revista del instituto. También se convierte en batería de jazz.

1945. Abril: Kubrick vende su primera foto a la revista *Look* por 25 dólares y es contratado como aprendiz de fotografía.

1948. Kubrick se casa con Toba Metz, su novia del instituto, y se mudan al Greenwich Village.

1949. El **18 de enero,** número de *Look* que incluye un reportaje fotográfico de Kubrick de siete páginas sobre el boxeador de peso medio Walter Cartier.

1950. Junto con Alex Singer, Kubrick realiza un corto documental sobre Walter Cartier, *Day of the Fight*, y lo vende a la RKO, que financia un segundo documental sobre un tema propuesto por el estudio, *Flying Padre*. **26 de abril:** *Day of the Fight* se proyecta en el Paramount Theatre antes de una película de Robert Mitchum. Kubrick deja su trabajo en *Look*. Junto con su amigo de Taft, Howard Sackler, escribe el guión de *Fear and Desire*.

1951. Con el apoyo de su padre y de su tío de California, rueda la película en verano. Para financiar la postproducción, realiza *The Seafarers*, un documental para Seafarers International, marineros internacionales, y dirige una segunda unidad para una serie de televisión sobre Lincoln, escrita por James Agee. Toba y Stanley Kubrick se divorcian.

1952. Noviembre: vende la película al principal distribuidor de arte y ensayo, Joseph Burstyn.

1953. Alex Singer presenta a Kubrick a su futuro productor James B. Harris. Kubrick inicia una relación con Ruth Sobotka, bailarina que será su segunda esposa. Kubrick y Sackler escriben un nuevo guión que se convertirá en *El beso del asesino*.

1954. Gracias a la financiación de un amigo de la familia, *El beso del asesino* se rueda en Nueva York. United Artists compra la película.

1955. Se funda Harris-Kubrick Films. Los nuevos asociados adquieren los derechos de la novela de Lionel White, *Clean Break*, y contratan a Jim Thompson para escribir el guión de *Atraco perfecto*, que United Artists acepta financiar. Kubrick y Harris se marchan a Los Angeles a rodar la película.

1956. Dore Schary da a los asociados un contrato de cuarenta semanas para desarrollar un proyecto en la MGM. Al mismo tiempo, adquieren los derechos de *Senderos de gloria* y comienzan a escribir el guión. La United Artists vuelve a financiar el proyecto en cuanto tienen a una estrella dispuesta a firmar: Kirk Douglas, que producirá la película bajo su propia sociedad de producción.

1957. Rodaje de *Senderos de gloria* en Munich. Poniendo fin a una larga y tumultuosa relación, Ruth y Stanley Kubrick se divorcian. Kubrick encuentra a Christiane Harlan, que interpreta a la prisionera alemana al final de la película. Estrenada el día de Navidad en Estados Unidos, la película estará prohibida en Francia hasta 1976.

1958. Christiane y Kubrick se casan. Mientras que su nuevo socio, Kirk Douglas, rueda *Los vikingos*, Kubrick desarrolla el guión de *El rostro impenetrable* para Marlon Brando, pero finalmente cede la película al actor antes de iniciarse la producción.

1959. Contratado para sustituir a Anthony Mann, despedido después de dos semanas de rodaje, Kubrick dirige *Espartaco* para Douglas con un reparto de estrellas. Kubrick y Harris compran el *best seller* de Vladimir Nabokov, *Lolita*.

1960. Nabokov acepta escribir la adaptación del guión mientras Kubrick termina la posproducción de *Espartaco*, que será el éxito comercial de 1960.

1961. *Lolita* se rueda en Inglaterra a partir de un guión de Kubrick, que no será citado como guionista, y con financiación de la Warner y Seven Arts.

1962. Con un estreno previsto por la MGM para febrero, *Lolita* se estrena en el Festival de Venecia y la película es el éxito del año. Harris y Kubrick adquieren los derechos de *Two Hours to Doom* de Peter George para su próxima película. Durante la preproducción, ponen fin a su asociación para que Harris pueda dirigir sus propias películas. Cuando empieza la producción, Kubrick contrata a Terry Southern para hacer del proyecto una comedia.

1963. Abril: Termina *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* después de quince semanas de rodaje en Inglaterra. Durante el rodaje, Peter Sellers entrega a Kubrick una copia de *La naranja mecánica* de Anthony Burgess.

1964. Enero: *¿Teléfono rojo?...* se estrena en Estados Unidos y tiene muy buenos resultados. Kubrick compra una residencia en Inglaterra a donde se traslada con su creciente familia. El **17 de mayo,** contrata a Arthur C. Clarke para que escriba una película sobre el primer contacto de la especie humana con los extraterrestres.

1965. Febrero. La MGM anuncia el nuevo proyecto. En agosto, inicio del rodaje de la primera unidad.

1966. Mayo. Una vez terminado el rodaje con los actores, Kubrick empieza con los efectos especiales y la posproducción.

1968. Abril. *2001, una odisea del espacio* se estrena en una sala de Nueva York y, después de un mal comienzo, se convierte en un enorme éxito. Con financiación de la MGM, Kubrick inicia sus investigaciones para hacer una espectacular película sobre Napoleón.

1969. Kubrick tiene que dejar *Napoleón* de lado a causa del cambio de dirección en la MGM.

1970. Febrero. La Warner Bros anuncia un contrato por tres películas con Kubrick; la primera será *La naranja mecánica*.

1971. Abril. Durante la postproducción de *La naranja mecánica*, la Warner anuncia que la siguiente película será *Dream Novel*, adaptación de la novela de Arthur Schnitzler. *La naranja mecánica* se estrena en Nueva York justo antes de la Navidad y se convierte en un éxito internacional.

1972. La Warner Bros acepta financiar el sustituto del *Napoleón*, una adaptación de *Barry Lyndon* de William Thackeray.

1973-1974. Con inicio en Irlanda en el otoño de 1973, el rodaje de la primera unidad de *Barry Lyndon* dura trescientos días, con diez semanas de interrupción cuando la producción ha de marcharse a Inglaterra a causa de las amenazas del IRA. 1973 también marca el inicio de una colaboración a intervalos con Brian Aldiss para adaptar el cuento *Super Toys Last All Summer Long*.

1974. Kubrick ve la demostración de un nuevo invento, la Steadycam. Estrenada a finales de 1974, *Barry Lyndon* es denostada por la crítica e ignorada por el público, en todas partes menos en Francia.

1977. La familia Kubrick se muda a una propiedad en Hertfordshire. Kubrick acepta la propuesta de la Warner Bros de realizar *El resplandor* de Stephen King.

1978. Marzo. Después de un año de rodaje de *El resplandor*, Kubrick conoce a un ferviente admirador, Steven Spielberg.

1979. Los decorados arden. Aunque sólo quedan algunos primeros planos por rodar, Kubrick insiste en que se los reconstruyan. El rodaje se termina en abril.

1980. Kubrick conoce a Michael Herr en un preestreno de *El resplandor*. En mayo la película se estrena en Estados Unidos, situando a Kubrick en el *top ten* antes de fin de año a pesar de las críticas moderadas.

1981. Kubrick desarrolla, después abandona, *El perfume* de Patrick Süskind.

1982. Kubrick contrata a Herr para escribir un guión de la novela de Gustav Hasford sobre la guerra de Vietnam, *The Short Timers*.

1984. Enero. La Warner Bros anuncia el proyecto de realización de la novela de Hasford bajo su nuevo título, *La chaqueta metálica*.

1985. Muerte del padre y de la madre de Kubrick.

1985-1987. La producción de *La chaqueta metálica* comienza a finales de agosto de 1985. No estará preparada para su estreno antes del verano de 1987.

1990. Kubrick retoma el desarrollo del cuento de Aldiss, ahora rebautizada *A. I.*

1993. Abril. La Warner anuncia que la siguiente película de Kubrick será una adaptación del libro de Louis Begley sobre un niño judío que escapa al exterminio haciéndose pasar por ario, *Wartime Lies*, que pasará a titularse *Aryan Papers*.

1995. Abandono de *Aryan Papers* antes de empezar la producción. En diciembre, la Warner informa de un nuevo proyecto basado en la novela de Schnitzler con Tom Cruise y Nicole Kidman.

1996-1997. El rodaje de la primera unidad de la nueva película, *Eyes Wide Shut*, dura cuatrocientos días. En marzo Kubrick recibe el D. W. Griffith Award, que acepta en vídeo.

1999. 7 de marzo. Con la postproducción de *Eyes Wide Shut* terminada, Kubrick murió mientras dormía a los setenta años de edad.

2000. Steven Spielberg rueda *Inteligencia artificial* (A.I. Artificial Intelligence), tal y como había prometido antes del fallecimiento de Kubrick.

2001. *Inteligencia artificial* se estrena al mismo tiempo que la película de Jan Harlan, *Stanley Kubrick: A Life in Pictures*.

Filmografía

Sólo en el caso de las músicas originales se acredita el compositor. Para las distintas músicas utilizadas el lector puede remitirse a las páginas 52-53.

DAY OF THE FIGHT 1950

Blanco y negro. **Guión** Robert Rein. **Director de fotografía** Stanley Kubrick. **Música** Gerald Fried. **Comentario** Douglas Edwards. **Productor ejecutivo** Jay Bonafield. **Distribución** RKO. **Duración** 16 minutos. Con Walter Cartier.

Antes de un gran combate, Walter Cartier, boxeador de peso medio con un futuro prometedor, pasa las horas anteriores a la pelea en compañía de su hermano gemelo y mánager, Vince. Cartier gana; simplemente otra jornada de trabajo en ésta su extraña profesión.

FLYING PADRE 1951

Blanco y negro. **Guión** Stanley Kubrick. **Director de fotografía** Stanley Kubrick. **Música** Nathaniel Shilkret. **Narrador** Bob Hite. **Productor** Burton Benjamin. **Distribución** RKO. **Duración** 8 minutos 30. Con el padre Fred Stadmueller.

En el desierto de Nuevo México, el padre Fred Stadmueller va a visitar a lejanos parroquianos a bordo de un pequeño avión que pilota él mismo. Al final del cortometraje, llevará en su avión a un niño enfermo a las urgencias del hospital más próximo.

THE SEAFARERS 1953

Blanco y negro. **Guión** Will Chasan. **Director de fotografía** Stanley Kubrick. **Narrador** Don Hollenbeck. **Productor** Lester Cooper. **Distribución** Seafarers International Union, Atlantic and Gulf Coast, AFL. **Duración** 30 minutos.

Un documental sobre las ventajas que el sindicato de marineros ofrece a sus miembros. La película muestra particularmente la sede del sindicato en una ciudad, hogar lejos del hogar para los marineros recientemente llegados al puerto.

FEAR AND DESIRE 1953

Blanco y negro. **Guión** Stanley Kubrick y Howard O. Sackler. **Fotografía y montaje** Stanley Kubrick. **Música** Gerald Fried. **Decorados** Herbert Leovitz. **Distribución** Joseph Burstyn. **Duración** 1h 08. Con Frank Silvera (Mac), Kenneth Harp (Teniente Corby/el general), Virginia Leith (la hija), Paul Mazursky (Sidney), Steve Coit (Fletcher/el ayuda de campo del general).

Después de una escaramuza tras las líneas enemigas, un escuadrón de cuatro hombres bajo el mando del teniente Corby, un intelectual, lucha por sobrevivir y llegar a la zona de seguridad. Uno de ellos se vuelve loco, otro muere y los camaradas que aún están vivos matan a un general y a su ayuda de campo, que se adivina no son más que versiones de ellos mismos con más edad.

EL BESO DEL ASESINO (*KILLER'S KISS*) 1955

Blanco y negro. **Guión** Stanley Kubrick, Howard O. Sackler. **Fotografía y montaje** Stanley Kubrick. **Música** Gerald Fried. **Coreografía de la secuencia de baile** David Vaughan. **Productores ejecutivos** Stanley Kubrick, Morris Bousel. **Producción** Minotaur. **Distribución** United Artists. **Duración** 1h 07. Con Frank Silvera (Vincent Rapallo), Jamie Smith (Davy Gordon), Irene Kane (Gloria Price), Jerry Jarret (Albert), Ruth Sobotka (Iris, la bailarina), Mike Dana, Felice Orlandi, Ralph Roberts, Phil Stevenson (Gángsteres).

Davy Gordon, boxeador, espera la hora del gran combate y espía a la vecina de la casa de enfrente, la bella Gloria, bailarina en un club nocturno. Esa noche, pierde mientras que Frank, el patrón de Gloria, ve con ella el combate en la tele y empieza a molestarla, excitado como está al ver perder a Davy. Davy le sorprende queriendo entrar a la fuerza en el apartamento de Gloria y consigue que se largue. Gloria y él planean irse juntos, pero Frank la secuestra. Davy logra encontrarles y derrota a Frank.

ATRACO PERFECTO (*THE KILLING*) 1956

Blanco y negro. **Guión** Stanley Kubrick, a partir de la novela *Clean Break* de Lionel White. **Director de fotografía** Lucien Ballard. **Montaje** Betty Steinberg. **Dirección artística** Ruth Sobotka. **Sonido** Earl Snyder. **Música** Gerald Fried. **Productor ejecutivo** James B. Harris. **Producción** Harris-Kubrick Productions. **Distribución** United Artists. **Duración** 1h 23. Con Sterling Hayden (Johnny Clay), Jay C. Flippen (Marvin Unger), Marie Windsor (Sherry Peatty), Elisha Cook Jr (George Peatty), Coleen Gray (Fay), Vince Edwards (Val Cannon), Ted de Corsia (Randy Kennan), Joe Sawyer (Mike O'Reilly), Timothy Carey (Nikki Arane), Kola Kwariani (Maurice Oboukhoff), James Edwards (Guarda del parking), Jay Adler (Leo), Joe Turkel (Tiny).

A lo largo de sus cuatro años de prisión, Johnny Clay ha preparado el crimen perfecto: el robo en un hipódromo, que realizará teniendo como cómplice al cajero, un tipo sin antecedentes. Pero todo empieza a ir mal desde que el hombre de dentro, George, el tímido cajero, le desvela el plan a su mujer Sherry, que a su vez le cuenta todo a su amante Val. Cuando Val y su cómplice irrumpen, George provoca un tiroteo y todo el mundo muere excepto Johnny, al que cogen en el aeropuerto cuando trata de escapar con el botín.

SENDEROS DE GLORIA (*PATHS OF GLORY*) 1957

Blanco y negro. **Guión** Stanley Kubrick, Calder Willingham, Jim Thompson, a partir de la novela homónima de Humphrey Cobb. **Director de fotografía** George Krause. **Montaje** Eva

Kroll. **Dirección artística** Ludwig Reiber. **Música** Gerald Fried. **Sonido** Martin Muller. **Productor ejecutivo** James B. Harris. **Producción** Harris-Kubrick Productions. **Distribución** United Artists. **Duración** 1h 26. Con Kirk Douglas (Coronel Dax), Ralph Meeker (Cabo Paris), Adolphe Menjou (General Broulard), George Macready (General Mireau), Wayne Morris (Teniente Roget), Richard Anderson (Mayor Saint-Auban), Joseph Turkel (Soldado Arnaud), Timothy Carey (Soldado Ferol), Peter Capell (Juez del consejo de guerra).

I Guerra Mundial: el general Mireau recibe la orden de su superior, el general Broulard, de tomar una fortaleza alemana hasta ahora inexpugnable, llamada la Colina de las Hormigas. Acepta, a pesar de las objeciones del teniente Dax. El ataque fracasa. Mireau ordena a los oficiales del destacamento que elijan a tres de sus hombres para que sean ejecutados por cobardía. Dax se hace cargo de su defensa en un proceso convertido en mascarada. Tras la ejecución, Dax se prepara para llevar a sus hombres al combate.

ESPARTACO (SPARTACUS) 1960

Guión Dalton Trumbo, a partir de la novela homónima de Howard Fast. **Director de fotografía** Russell Metty. **Montaje** Robert Lawrence, Robert Schulte, Fred Chulack. **Decorados** Alexander Golizten. **Dirección artística** Eric Orbom. **Consejero técnico** Vittorio Nino Novarese. **Música** Alex North. **Dirección musical** Joseph Gershenson. **Sonido** Waldon O. Watson, Joe Lapis, Murray Spivack, Ronald Pierce. **Productor ejecutivo** Kirk Douglas. **Productor** Edward Lewis. **Producción** Byna Productions Inc. **Distribución** Universal International. **Duración** versión distribuida internacionalmente, 3h 04; versión restaurada de 1992, 3h 16. Con Kirk Douglas (Espartaco), Laurence Olivier (Marco Licinio Craso), Jean Simmons (Varinia), Charles Laughton (Graco), Peter Ustinov (Lentulus Batiatus), John Gavin (Julio César), Tony Curtis (Antonino), Nina Foch (Helena Graco), Herbert Lom (Tigranus), John Ireland (Crixo), John Dall (Glabrus), Charles McGraw (Marcello), Joanna Barnes (Claudia), Harold J. Stone (David), Woody Strode (Draba), Peter Brocco (Ramón), Paul Lambert (Gannico).

Espartaco, esclavo tracio, es comprado por una escuela de gladiadores en la que es entrenado para luchar con otros esclavos. Estalla un motín y Espartaco se ve a la cabeza de un ejército rebelde de antiguos esclavos. Se casa con Varinia, una esclava de la que se ha enamorado y que le dará un hijo. Espartaco paga a unos piratas para que les lleve a todos lejos de Italia, pero al senador reaccionario Craso le conviene mantener la amenaza de una rebelión para abolir la constitución y bloquea la salida de los esclavos. Vencidos en una última batalla, los esclavos son crucificados. Antes de morir, Espartaco verá a Varinia y a su hijo que vivirán desde entonces libres.

LOLITA (LOLITA) 1962

Blanco y negro. **Guión** Vladimir Nabokov, a partir de su novela homónima. **Director de fotografía** Oswald Morris. **Montaje** Anthony Harvey. **Dirección artística** Bill Andrews. **Música** Nelson Riddle (canción: Bob Harris). **Sonido** H. L. Bird, Len Shilton. **Productor** James B. Harris. **Producción** Seven Arts/Anya/Transworld. **Distribución** Metro Goldwyn Mayer. **Duración** 2h 32. Con James Mason (Humbert Humbert), Sue Lyon (Dolores Haze, "Lolita"), Shelley Winters (Charlotte Haze), Peter Sellers (Clare Quilty), Diana Decker (Jean Farlow), Jerry Stovin (John Farlow), Suzanne Gibbs (Mona Farlow, su hija), Gary Cockrell (Dick, el marido de Lolita), Marianne Stone (Vivian Darkbloom, compañera de Quilty), Cec Linder (El médico).

Humbert Humbert, profesor de literatura, alquila una habitación a Charlotte Haze, viuda lúbrica llena de pretensiones culturales, únicamente para estar cerca de Lolita, la hija adolescente de Charlotte. Cuando ésta descubre que han estado flirteando delante de sus narices, huye y después muere en un accidente. Humbert, convertido en tutor legal de Lolita, consuma la relación en un hotel donde se hospeda Clare Quilty, célebre autor de teatro al que también interesa la pequeña ninfa. Quilty termina por hechizar a Lolita y separarla de Humbert. Algunos años más tarde, Humbert vuelve a verla, se entera de la verdad y asesina a Quilty.

¿TELÉFONO ROJO? VOLAMOS HACIA MOSCÚ (DR. STRANGELOVE, OR HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB) 1964

Blanco y negro. **Guión** Stanley Kubrick, Terry Southern, Peter George, a partir de la novela *Two Hours to Doom* de Peter George. **Director de fotografía** Gilbert Taylor. **Montaje** Anthony Harvey. **Decorados** Ken Adam. **Dirección artística** Peter Murton. **Efectos especiales** Wally Veevers. **Música** Laurie Johnson. **Sonido** John Cox. **Productor** Stanley Kubrick. **Productor asociado** Victor Lyndon. **Producción** Hawk Films Ltd. **Distribución** Columbia Pictures. **Duración** 1h 33. Con Peter Sellers (Capitán Lionel Mandrake/Presidente Merkin Muffley/Doctor Strangelove), George C. Scott (General "Buck" Turgidson), Sterling Hayden (General Jack D. Ripper), Keenan Wynn (Coronel "Bat" Guano), Slim Pickens (Mayor T. J. "King" Kong), Peter Bull (Embajador ruso de Sadesky), Tracy Reed (Miss Scott), James Earl Jones (Teniente Lothar Zogg), Jack Creley (Mr. Staines), Frank Berry (Teniente H. R. Dietrich), Glen Beck (Teniente W. D. Kival).

El general Jack D. Ripper, comandante de un escuadrón B-52 con bombas atómicas, se vuelve loco y da a sus aviones la orden de atacar la U.R.S.S. Los aviones sólo pueden recibir la contraorden a través de un código, encerrado en el cerebro de Ripper. Ripper se suicida antes de que consigan que desvele el código. El presidente Muffley se pone en comunicación con el primer ministro ruso Kissoff, en un intento de evitar un desastre, ya que, si una de las bombas alcanza su objetivo, podría activarse la Doomsday Device, el arma de represalia rusa instalada en la tundra ártica. Pero una bomba estalla gracias a la eficacia de uno de los bombarderos y el Apocalipsis se pone en marcha.

2001, UNA ODISEA DEL ESPACIO (2001: A SPACE ODYSSEY) 1968

Guión Arthur C. Clarke y Stanley Kubrick, a partir de la novela de Arthur C. Clarke, *El centinela*. **Productor** Stanley Kubrick. **Primer ayudante de dirección** Derek Cracknell. **Ayudante de dirección** Jonathan Mills. **Director de fotografía** Geoffrey Unsworth, Kelvin Pike. **Operador ayudante** Peter MacDonald. **Efectos fotográficos especiales** concebidos y dirigidos por Stanley Kubrick. **Supervisores de los efectos fotográficos especiales** Wally Veevers, Douglas Trumbull, Con Pederson, Tom Howard. **Equipo de efectos especiales** Colin J. Cantwell, Bryan Loftus, Frederick Martin, Bruce Logan, David Osborne, John Jack Malick. **Decorados y maquetas** Tony Masters, Harry Lange, Ernest, Archer. **Decorados** Robert Cartwright. **Decorador de plató** John Graysmark. **Vestuario** Hardy Amies. **Maquillaje** Stuart Freeborn. **Dirección artística** John Hoesli. Montage Ray Lovejoy. **Sonido** Winston Ryder. **Supervisión del sonido** A. W. Watkins. **Mezclas** H. L. Bird. **Consejero científico** Frederick I. Ordway III. **Duración** 2h 21. Con Keir Dullea (David Bowman), Gary Lockwood (Frank Poole), William Sylvester (Heywood Floyd), Douglas Rain (La voz de "Hal"), Daniel Richter (Moonwatcher, jefe de los simios), Leonard Rossiter (Smyslov), Margaret Tyzack (Elena).

En los albores de la humanidad, un misterioso monolito negro aparece y suscita una brusca evolución de los simios ancestros del hombre. 2001: se saca a la luz otro monolito, enterrado desde hace millones de años cerca de la superficie de la luna, y empieza a emitir una señal en dirección a Júpiter. Meses más tarde, la nave Discovery viaja hacia Júpiter. El superordenador HAL tiene un fallo que hace que mueran todos los miembros de la tripulación menos uno, Dave Bowman, que encuentra un tercer monolito, en órbita alrededor de Júpiter. El monolito abre la Puerta de las Estrellas por la que pasa Bowman, para realizar un viaje alucinante, antes de renacer como Niño-Estrella, siguiente etapa de la evolución de la humanidad.

LA NARANJA MECÁNICA (A CLOCKWORK ORANGE) 1971

Guión Stanley Kubrick, a partir de la novela homónima de Anthony Burgess. **Director de fotografía** John Alcott. **Montaje** Bill Butler. **Decorados** John Barry. **Pinturas y esculturas** Herman Makkink, Cornelius Makkink, Liz Moore, Christiane Kubrick. **Dirección artística** Russell Hagg, Peter Shields. **Sonido** Brian Blamey. **Música electrónica original o adaptada** Walter Carlos. **Productores ejecutivos** Max L. Raab, Si Litvinoff. **Productor asociado** Bernard Williams. **Productor** Stanley Kubrick. **Producción** Warner Bros, Hawk Films. **Distribución** Warner Bros. **Duración** 2h 17. Con Malcolm McDowell (Alex de Large), Patrick Magee (Mr. Alexander, el escritor), Michael Bates (Guardián jefe de la cárcel), Warren Clarke (El droog Dim), John Clive (El actor), Adrienne Corri (Mrs. Alexander), Carl Duering (Doctor Brodsky), Paul Farrell (El vagabundo), Clive Francis (El inquilino de los padres de Alex), Michael Gover (Director de la cárcel), Miriam Karlin (La mujer de los gatos), James Marcus (El droog Georgie).

Londres en un futuro cercano. El golfo Alex y sus droogs Dim, Georgie y Pete, sólo conocen las alegrías del sexo, las drogas y la ultraviolencia, todo ello asociado en la mente de Alex a la Novena Sinfonía *de Beethoven. Traicionado por sus acólitos después de haber matado accidentalmente a una víctima durante un robo, Alex va a la cárcel, donde se presenta voluntario a un programa experimental para controlar el comportamiento, el Método Ludovico, que le condicionará para temer el sexo, la violencia… y la música de Beethoven. Puesto en libertad, visita a todos aquellos a los que había hecho mal, los cuales se vengan. Después de su tentativa de suicidio, el gobierno, sacudido por el escándalo, devuelve el cerebro de Alex a su estado original y llega a un pacto con él.*

BARRY LYNDON (BARRY LYNDON) 1975

Guión Stanley Kubrick, a partir de la novela de William Makepeace Thackeray, *The Memoirs of Barry Lyndon*. **Director de fotografía** John Alcott. **Decorados** Ken Adam. **Montaje** Tony Lawson. **Dirección artística** Roy Walker. **Vestuario** Ulla-Britt Soderlund. **Consejero histórico** John Mollo. **Música adaptada y dirigida** por Leonard Rosenman. **Productor** Stanley Kubrick. **Productor ejecutivo** Jan Harlan. **Productor asociado** Bernard Williams. **Producción** Warner Bros., Hawk, Peregrine Films. **Distribución** Warner Bros. **Duración** 3h 27. Con Ryan O'Neal (Barry Lyndon), Marisa Berenson (Honoria Lyndon), Patrick Magee (El caballero de Balibari), Hardy Krüger (Capitán Potzdorff), Stephen Berkoff (Lord Ludd), Gay Hamilton (Nora Brady), Marie Kean (Mrs. Barry, la madre de Barry Lyndon), Diana Koerner (Lischen), Murray Melvin (Reverendo Samuel Runt), Frank Middlemass (Lord Lyndon), André Morell (Lord Wendover), Arthur O'Sullivan (El ladrón de los grandes caminos), Godfrey Quigley (Capitán Grogan), Leonard Rossiter (Capitán Quin), Philip Stone (Graham), Leon Vitali (Lord Bullingdon adulto), Dominic Savage (Lord Bullingdon niño), David Morley (Bryan, el hijo de Barry Lyndon).

Redmond Barry, hijo de una familia irlandesa de hidalgos empobrecidos, debe huir de la residencia familiar después de haber, al menos aparentemente, matado a un oficial británico en un duelo. Después de una serie de aventuras picarescas, entre las que se cuentan el paso por los ejércitos británico y prusiano, entra al servicio de un jugador profesional, el caballero de Balibari. Redmond pone su mirada en lady Lyndon, esposa de un viejo lord. Se casan, convirtiéndose en Barry Lyndon. Pero desatiende a su mujer y a su hijastro, lord Bullingdon, que crece odiándole para finalmente retarle en duelo. Cuando la pistola de Bullingdon se dispara por accidente, Barry, por elegancia, tira al suelo, pero Bullingdon le dispara en la pierna. Barry pierde la pierna y es devuelto a Irlanda con una pensión y la prohibición de pisar territorio inglés.

EL RESPLANDOR *(THE SHINING)* 1980

Guión Stanley Kubrick y Diane Johnson a partir de la novela homónima de Stephen King. **Director de fotografía** John Alcott. **Sonido** Ivan Sharrock. **Montaje** Ray Lovejoy. **Decorados** Roy Walker. **Dirección artística** Les Tomkins. **Maquillaje** Tom Smith. **Vestuario** Milena Canonero. **Productor** Stanley Kubrick. **Productor ejecutivo** Jan Harlan. **Producción** Warner Bros., Hawk, Peregrine Films. **Distribución** Warner Bros. **Duración** 2h 22 (versión americana), 1h 55 (versión europea). Con Jack Nicholson (Jack Torrance), Shelley Duvall (Wendy Torrance), Danny Lloyd (Danny Torrance), Scatman Crothers (Dick Halloran), Barry Nelson (Stuart Ullman), Philip Stone (Grady), Joe Turkel (Lloyd), Lia Beldam (La mujer joven de la bañera), Billie Gibson (La mujer vieja de la bañera), Barry Dennen (Watson), David Baxt, Manning Redwood (Rangers), Lisa y Louise Burns (Las gemelas Grady).

Jack Torrance, alcohólico en fase de desintoxicación y aspirante a escritor, acepta un trabajo de guarda de hotel durante la temporada de invierno. Se presenta en el hotel Overlook con su mujer Wendy y su hijo Danny, que tiene dotes de vidente. El hotel tiene muy mala reputación, ya que el último conserje mató a hachazos a su mujer y a sus dos hijas. Halloran, cocinero del Overlook, se da cuenta del don de Danny y lo llama shining. *Cuando los Torrance se quedan solos, los fantasmas vuelven loco a Jack y le empujan a que intente asesinar a su familia. Halloran, que recibe la llamada de socorro de Danny, muere tratando de venir en su ayuda, pero Danny consigue que Jack se quede atrapado en el laberinto helado del hotel y escapa con su madre en el quitanieves de Halloran, dejando que Jack muera de frío. El último plano muestra una vieja foto que revela que Jack era uno de los juerguistas de la noche de San Silvestre de 1921.*

LA CHAQUETA METÁLICA *(FULL METAL JACKET)* 1987

Guión Stanley Kubrick, Michael Herr, Gustav Hasford, a partir de la novela *The Short Timers* de Gustav Hasford. **Director de fotografía** Douglas Milsome. **Montaje** Martin Hunter. **Vestuario** Keith Denny. **Decorados** Anton Furst, Stephen Simmonds. **Música original** Abigail Mead (Vivian Kubrick), Nigel Goulding. **Dirección artística** Rod Stratfort, Les Tomkins, Keith Pain. **Productor** Stanley Kubrick. **Productor ejecutivo** Jan Harlan. **Co-productor** Philip Hobbs. **Productor asociado** Michael Herr. **Producción** A Natant Film. **Distribución** Warner Bros. **Duración** 1h 56. Con Matthew Modine (Joker), Adam Baldwin (Animal Mother), Vincent d'Onofrio (Leonard, llamado Pyle), Lee Ermey (Sargento Hartman), Dorian Harewood (Eightball), Arliss Howard (Cowboy), Kevyn Major Howard (Rafter Man), Ed O'Ross (Teniente Touchdown), John Terry (Teniente Lockhart), Kieron Jecchinis (Crazy Earl), Kirk Taylor (Payback), Tim Colceri (El ametrallador del helicóptero), John Stafford (Doc Jay), Bruce Boa (Coronel Poge), Ian Tyler (Teniente Cleves), Gary Landon (Donlon), Sal Lopez ("T.H.E. Rock").

En el campo de entrenamiento de los marines de Parris Island, un escuadrón de jóvenes reclutas es maltratado por el sargento Hartman, un terrible instructor cuya víctima preferida es el recluta Pyle. El protagonista de la película, Joker, es testigo del asesinato de Hartman a manos de Pyle. Corte a Danang, donde Joker es reportero para Stars and Stripes. *Dentro de la ofensiva contra Hue, le mandan incorporarse a una unidad de combate, los Lusthogs, antes del ataque a la población. Después, mientras los Lusthogs patrullan por las calles de Hue, son disparados por un francotirador invisible, que una vez descubierto, verán que no es más que una adolescente. La francotiradora agoniza por los disparos recibidos y Joker será el único que acepte poner fin a su calvario metiéndole una bala en la cabeza.*

EYES WIDE SHUT (EYES WIDE SHUT) 1999

Guión Stanley Kubrick y Frederic Raphael, a partir de *Traumnovelle* de Arthur Schnitzler. **Ayudante de dirección** Leon Vitali. **Director de fotografía** Larry Smith. **Dirección artística** Les Tomkins, Roy Walker. **Montaje** Nigel Galt. **Jefa de vestuario** Marit Allen. **Maquillaje** Robert Mccann. **Sonido** Edward Tise, Paul Conway. **Directora de producción** Margaret Adams. **Música original** Jocelyn Pook, interpretada por Electra Strings. **Productor ejecutivo** Jan Harlan. **Co-productor** Brian W. Cook. **Producción** Pole Star, Hobby Films Ltd. **Distribución** Warner Bros. **Duración** 2h 39. Con Tom Cruise (Dr. William Harford), Nicole Kidman (Alice Harford), Sydney Pollack (Victor Ziegler), Marie Richardson (Marion), Rade Sherbedgia (Milich), Todd Field (Nick Nightingale), Vinessa Shaw (Domino), Alan Cumming (El recepcionista del hotel), Sky Dumont (Sandor Szavost), Fay Masterson (Sally, la amiga de Domino), Leele Sobieski (La hija de Milich), Thomas Gibson (Carl), Madison Eginton (Helena Harford).

Un médico neoyorquino y su mujer, Bill y Alice Harford, se dejan llevar a la deriva durante una fiesta de Navidad en casa de Ziegler, un rico cliente de Bill. Más tarde, Alice le pide a Bill que le cuente sus deseos secretos, después ella le revela uno de los suyos. Llaman a Bill para comunicarle que uno de sus pacientes ancianos acaba de fallecer y Bill se marcha. Una serie de tentativas sexuales frustradas le conduce a entrar a escondidas en una orgía de máscaras que se desarrolla en una mansión en el campo. Bill, desenmascarado, se salva gracias a la intervención de una prostituta. Al día siguiente la encontrará muerta en el depósito. Ziegler le explica a Bill que los siniestros sucesos de la orgía eran un cebo para asustarle; la prostituta ha muerto de sobredosis. Bill vuelve a casa y entre lágrimas le confiesa todo a Alice.

Bibliografía seleccionada

Libros editados en España:

AGUILERA, Christian, *Stanley Kubrick: una odisea creativa*, Dirigido por, Barcelona, 1999.
BAXTER John, *Stanley Kubrick. Biografía*, T&B Editores, Madrid, 1999.
CASTRO, Antonio, *Stanley Kubrick*, XXVIII Festival Internacional de Cine, San Sebastián, 1980.
CIMENT, Michel, *Kubrick*, Akal, Madrid, 2000.
CLARKE, Arthur Charles, *2001, una odisea espacial: la obra maestra de Stanley Kubrick*, Plaza & Janés, Barcelona, 1997.
DUNCAN Paul, *Stanley Kubrick. El poeta de la imagen 1928-1999*, Taschen, Colonia, 2003.
HERR, Michael, *Kubrick*, Anagrama, Barcelona, 2001.
MARZAL, José Javier, *La naranja mecánica: Stanley Kubrick (1971)*, Nau Llibres/Octaedro, Valencia/Barcelona, 1999.
POLO, Juan Carlos, *Stanley Kubrick*, Ediciones JC Clementine, Madrid, 1999.
RAPHAEL, Frederic, *Aquí Kubrick*, Mondadori, Barcelona, 1999.
RIAMBAU, Esteve, *Stanley Kubrick*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1999.
RODRÍGUEZ, Hilario J., *Eyes Wide Shut, Stanley Kubrick: los sueños diurnos*, Ediciones de la Mirada, Valencia, 1999.
VILORIA, Natalia, *Las fijaciones de Stanley Kubrick*, Ateneo de Valladolid, Valladolid, 1999.
WALKER, Alexander, *Stanley Kubrick dirige*, Taller de Ediciones Josefina Betancor, Madrid, 1975.

Otras ediciones:

BIZONY, Piers, *2001, le Futur selon Kubrick*, Cahiers du cinéma, 2000.
CHION, Michel, *Stanley Kubrick, l'humain, ni plus ni moins*, Cahiers du cinéma, 2006.
CLARKE, Arthur C., *2001: l'Odyssée de l'espace*, Robert Laffont, 1968.
The Lost Worlds of 2001, New American Library, 1972.
COCKS, Geoffrey, *The Wolf at the Door: Stanley Kubrick, History, and the Holocaust*, Peter Lang Publishing, 2004.
CORLISS, Richard, *Lolita*, British Film Institute, 1994.
FALSETTO, Mario, *Stanley Kubrick, A Narrative and Stylistic Analysis*, Praeger, Westport, Connecticut/London, 1994.
HUGHES, David, *The Complete Stanley Kubrick*, Virgin Publishing, 2000.
LO BRUTTO, Vincent, *Stanley Kubrick*, Donald I. Fine Books, 1997.
MODINE, Matthew, *Full Metal Jacket Diary*, Random House, 2005.
PHILLIPS, Gene (ed.), *Stanley Kubrick Interviews*, University Press of Mississippi, 2001.
PILARD, Philippe, *Barry Lyndon*, Nathan, col. "Synopsis", 1990.
WALKER, Alexander, *Stanley Kubrick, Filmmaker*, W. W. Norton, 1997.
WHEAT, Leonard F., *Kubrick's 2001: A Triple Allegory*, Scarecrow, 2000.

DVD

En España:

Editada por Sony Pictures H.E.: *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú.*
Editada por Universal: *Espartaco.*
Editadas por Warner Home Video: *El beso del asesino*, *Atraco perfecto*, *Senderos de gloria*, *Lolita*, *2001, una odisea del espacio*, *La naranja mecánica*, *Barry Lyndon*, *El resplandor*, *La chaqueta metálica* y *Eyes Wide Shut*. El DVD de *El resplandor* contiene el documental de Vivian Kubrick *Como se hizo* El resplandor. También se encuentra editado por Warner el documental de Jan Harlan *Stanley Kubrick: una vida en imágenes*, dentro de su "Colección Stanley Kubrick – Edición especial".

Ediciones extranjeras:

Fear and Desire está editada por Elusive DVD (Zona 1).

Varios

El personaje de Stanley Kubrick ha inspirado dos películas: *El beso de un extraño* (Strangers Kiss, 1984), de Matthew Chapman, presuntamente una película sobre el *making of* de *El beso del asesino* (editada en DVD en España por Filmax); y *Stanley's Girlfriend*, realizada por Monte Hellman, cortometraje sobre un episodio de la vida del joven Kubrick, claramente ficticio y sobrenatural, presentado en Cannes en 2006, y que forma parte de la película colectiva *Trapped Ashes.*

Agradecimientos a Paul Mazursky, Bernard Williams, Joseph Kaufman, Joe Dante, Christa Fuller, Jan Harlan, Brent Kite, Peter Tonguette, Hadrian Belove, Anastasia Thomas, Saul Symonds, Michael Singer y Richard Modiano.

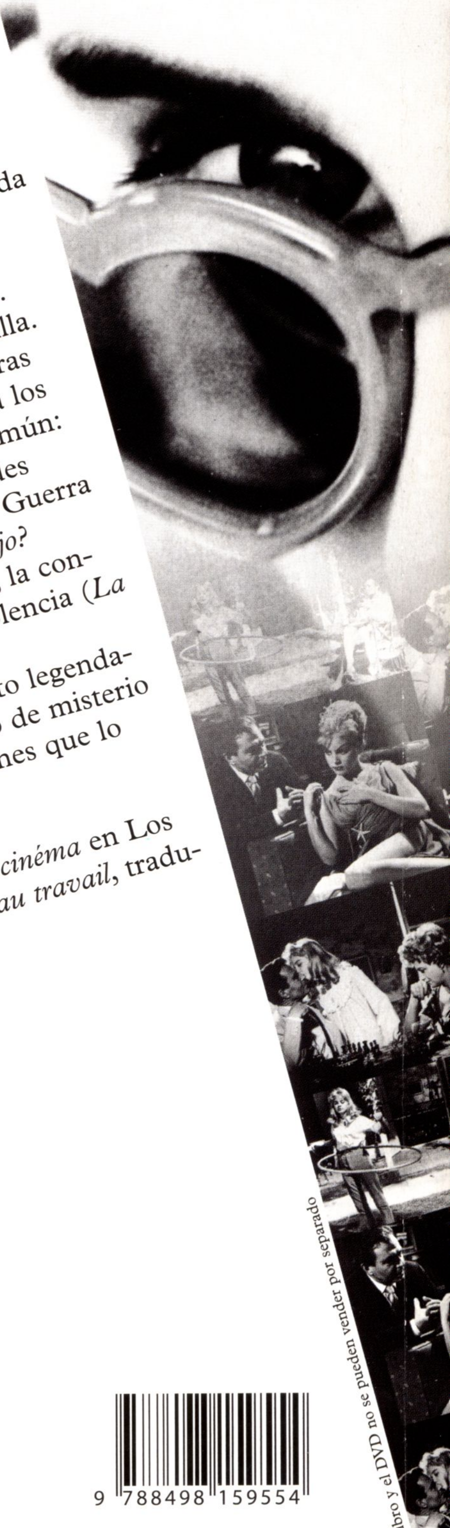
Agradecimientos a Michel Chion por la filmografía de su libro *Stanley Kubrick, l'humain ni plus, ni moins* (Cahiers du cinéma, 2006) que ha servido de base a ésta.

Stanley Kubrick en el rodaje
de *Eyes Wide Shut.*

Fuentes iconográficas:
Colección *Cahiers du cinéma*: portada, págs. 2, 3, 6, 8-9, 21, 22, 24, 25, 28, 30-31, 32 (arriba), 35, 39, 42 (arriba), 46-47, 49, 50, 51 (abajo), 54, 56-57, 58, 59, 60, 61, 62, 66, 68, 69, 71, 77, 78-79, 80, 82, 83, 86, 87, 89, 95.
Fotogramas Michel Chion: pág. 20.
Colección *Cahiers du cinéma*/D. Rabourdin: págs. 10, 16, 17, 27, 32 (abajo), 33, 36, 42 (abajo), 43, 44, 45, 64, 65, 70, 74, 75.
Colección Cat's: págs. 14, 15.
En *Le Futur selon Kubrick, 2001* de Piers Binozy, ediciones Cahiers du cinéma: págs. 126, 149: págs. 40, 53.
En *Are We Alone?* de Anthony Frewin, ediciones Elliot & Thompson: pág. 51 (arriba).
Museum of the City of New York: págs. 10, 12 (En *Stanley Kubrick, Drame & Ombres Photographies 1945-1950* de Rainer Crone, págs. 10, 187).

Créditos fotográficos:
Warner (*Barry Lyndon*; *Eyes Wide Shut*; *La chaqueta metálica*; *La naranja mecánica*; *El resplandor*): págs. 2, 8-9, 56-57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80 (foto Manuel Harlan), 82, 83, 84-85, 86, 87, 95 (foto Manuel Harlan).
MGM (*Lolita*): págs. 6, 35, 36, 39.
MGM-Kubrick (*2001, una odisea del espacio*): págs. 49 (foto J.-P. Charbonnier), 50, 51, 53.
United Artists (*El beso del asesino*, *Atraco perfecto*, *Senderos de gloria*): págs. 16, 17, 18, 19, 21 (las dos arriba), 22, 24 (abajo), 25, 27, 28.
Columbia (*¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú*): portada, págs. 10, 42, 43, 44, 45, 46-47.
Universal (*Espartaco*): págs. 30-31, 32, 33 / (*La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock): pág. 21 abajo.
Foto Stanley Kubrick: pág. 12.
Stanley Kubrick Productions (*Fear and Desire*): págs. 13 (foto Stanley Kubrick), 14, 15.
National Gallery/London, UK/The Bridgeman Art Library: pág. 67.
RKO-Turner: pág. 54.
Filmografía de Michel Chion.

A pesar de la labor de documentación realizada por *Cahiers du cinéma*, es posible que ciertos derechos de las ilustraciones de este libro no hayan podido identificarse. Quienes los detenten bien pueden aceptar sus excusas o entrar en contacto con ellos.



COLECCIÓN GRANDES DIRECTORES

STANLEY KUBRICK

Artista destacado del siglo xx, Stanley Kubrick tuvo una mirada sumamente aguda sobre su tiempo.

Neoyorquino del Bronx, fue primero fotógrafo en la revista *Look* antes de realizar un primer documental sobre el boxeo. Su adaptación de *Lolita* le impulsa a lo más alto de la taquilla. Tras decidir irse a vivir cerca de Londres, encadena las obras maestras que consagran su carrera internacional. Renueva los géneros con un poder de invención formal fuera de lo común: *thriller*, comedia, ciencia-ficción, horror... Trata los grandes temas que dieron forma al mundo contemporáneo: la I Guerra Mundial (*Senderos de gloria*), la guerra fría (*¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú*), Vietnam (*La chaqueta metálica*), la conquista del espacio (2001, *una odisea del espacio*), la violencia (*La naranja mecánica*, *El resplandor*).

Su última película, *Eyes Wide Shut*, culmina el retrato legendario de un demiurgo perfeccionista, dejando un halo de misterio sobre sus pasos que fascina a las nuevas generaciones que lo descubren.

Bill Krohn es corresponsal de *Cahiers du cinéma* en Los Angeles. Es el autor del álbum *Hitchcock au travail*, traducido en todo el mundo.

9 788498 159554

Precio conjunto. El libro y el DVD no se pueden vender por separado

EL PAÍS
Telefónica
CAHIERS DU CINEMA

STANLEY KUBRICK

LA NARANJA MECANICA

La naranja mecánica

COLECCIÓN GRANDES DIRECTORES

Stanley **Kubrick**

N° 5

Telefónica

EL PAÍS

EL PAÍS

1971

Stanley **Kubrick**

La naranja mecánica

Alex y su pandilla de "droogs" (amigos) hacen de la *ultraviolencia* su forma de vida. Palizas a mendigos, riñas con bandas rivales, violaciones y robos son su principal diversión hasta que sus compinches traicionan a Alex y éste debe elegir entre el bien y el mal. Aunque tal vez elegir no sea la palabra.

El diseño vanguardista de la escenografía, su exhibición de la violencia y su apabullante banda sonora (mezcla inusual de sintetizadores y música clásica) hicieron de *La naranja mecánica* una película muy admirada en su tiempo. Kubrick derrochó en ella su habitual talento y maestría técnica al servicio de una alegoría futurista en torno al libre albedrío. De sus imágenes epilépticas se desprende una visión pesimista de la sociedad futura, sin pizca de humanidad. Su protagonista, Malcom McDowell, nunca tendría tanto éxito ni una actuación tan brillante como en esta película.

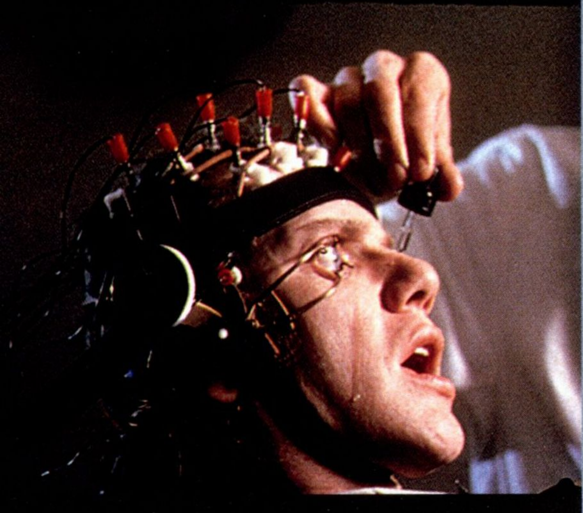
WARNER BROS. presents
a STANLEY KUBRICK production
"A CLOCKWORK ORANGE" starring
MALCOLM McDOWELL PATRICK MAGEE
ADRIENNE CORRI MIRIAM KARLIN
screenplay by STANLEY KUBRICK
based on the novel by ANTHONY BURGESS
produced and directed by STANLEY KUBRICK
executive producers MAX L. RAAB and SI LITVINOFF

WARNER BROS. PICTURES
A WARNER BROS. ENTERTAINMENT COMPANY

Telefonica

© 2008 Prisa Innova S.L. Bajo licencia Warner Bros
Nº expediente: 30.955. Depósito legal: M-401-2008
A Clockwork Orange © 1971 Warner Bros. Entertainment Inc.
and Polaris Productions Inc. Todos los derechos reservados.

Moloko
SYNTHEMESC
DRENCROM

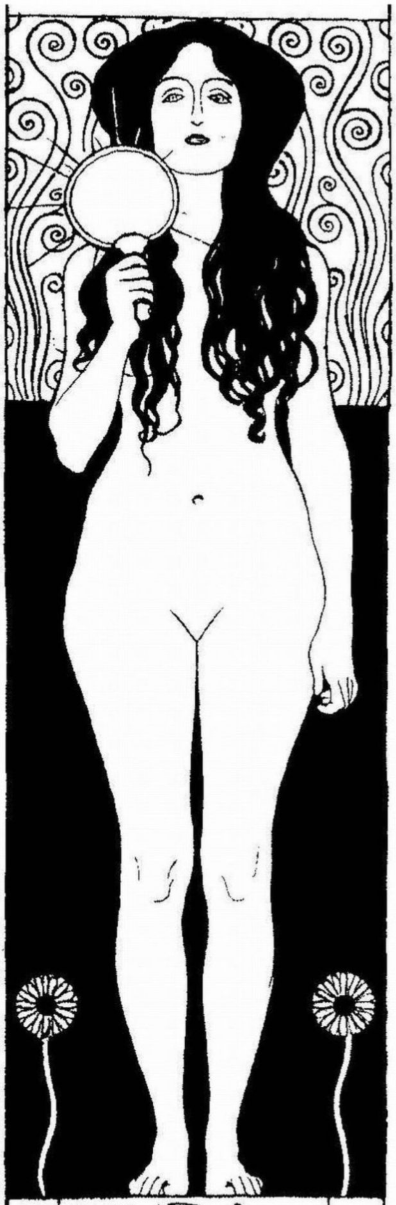


IDIOMAS: *5.1 Dolby Digital
Audio (5.1*): Inglés, Alemán, Castellano
Subtítulos: Castellano, Inglés, Alemán, Holandés, Sueco, Noruego, Danés, Finlandés, Portugués, Hebreo, Polaco, Griego, Checo, Turco, Húngaro, Islandés, Croata, Francés, Italiano
Codificado para sordos: Inglés, Alemán

T.O.: *A Clockwork Orange* / 1971 / Color / 131 min.
Nº expediente: 30.955. Cia. Audiovisual: 1330.
Depósito legal: M-401-2008.
NO RECOMENDADA MENORES 18 AÑOS

2 PAL
DVD VIDEO
DOLBY DIGITAL
16:9 1.66:1

Exclusivamente destinado al uso privado en el ámbito del círculo familiar. Todos los derechos reservados. EDV 69


NUDA VERITAS

SCAN